# СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ

## АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА

# ВЕСЕЛОВСКАГО.

Изданіе Отдѣленія Русскаго языка и словесности
Императорской Академіи Наукъ.

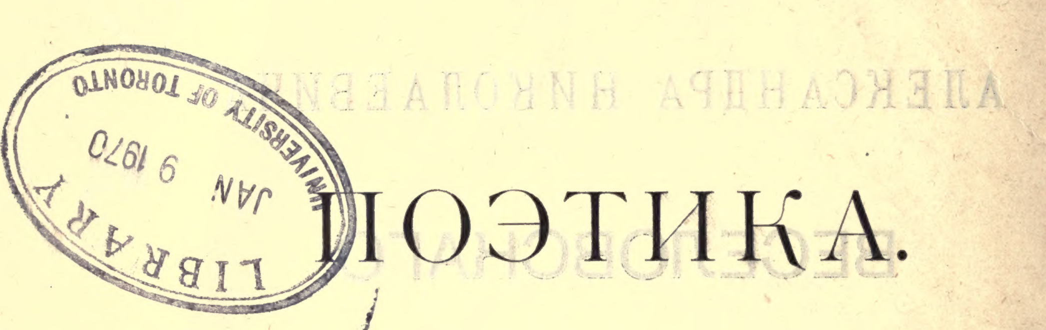
**Томъ первый.**



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.
Вас. Остр., 9 линія, № 12.
1913.

Собраніе сочиненій Александра Николаевича Веселовскаго.

Серія I, томъ 1-ый.




# ПОЭТИКА.

(1870—1899).



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
1913.

# ПОЭТИКА.

## ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

(1870—1899).

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
1913.

Напечатано по распоряженію Императорской Академіи Наукъ.
Февраль 1913 г.

Непремѣнный Секретарь, Академикъ *С. Ольденбургъ*.

# ОГЛАВЛЕНІЕ.

## 1899.

## Предисловіе ко всему изданію.

Цѣль настоящаго изданія — собрать во едино ученое наслѣдіе А. Н. Веселовскаго. Едва-ли нужно доказывать, что такое предпріятіе одна изъ самыхъ настоятельныхъ потребностей русской науки, тѣмъ болѣе что многія изъ работъ Александра Николаевича давно уже стали библіографической рѣдкостью или разсѣяны въ различныхъ повременныхъ изданіяхъ, не всѣмъ доступныхъ.

Еще въ ноябрѣ 1906 г. сынъ покойнаго, А. А. Веселовскій, передалъ Отдѣленію Русскаго языка и словесности право на изданіе полнаго собранія сочиненій своего родителя. Тогда же изъ ближайшихъ учениковъ Александра Николаевича, гг. академиковъ и нѣкоторыхъ другихъ лицъ образовалась комиссія по изданію трудовъ великаго ученаго. Эта комиссія выдѣлила изъ своего состава редакціонный комитетъ, которому и было поручено ближайшее завѣдываніе изданіемъ. Въ комитетъ вошли: Е. В. Аничковъ, Ѳ. Д. Батюшковъ, Ѳ. А. Браунъ, Ю. Н. Верховскій, А. А. Веселовскій, Алексѣй Н. Веселовскій, Н. П. Кондаковъ, П. О. Морозовъ, Д. К. Петровъ, К. Ѳ. Тіандеръ, А. А. Шахматовъ и В. Ѳ. Шишмаревъ.

Редакціонный комитетъ въ теченіе первой половины 1907 г. собирался нѣсколько разъ и выработалъ планъ

изданія, который былъ одобренъ и принятъ комиссіей. Сущность его сводится къ слѣдующему:

1) Сочиненія покойнаго академика распредѣляются на *восемь* серій, распадающихся, въ свою очередь, на большее или меньшее количество томовъ.

**Серія первая** (два тома). Поэтика.

**Серія вторая** (пять томовъ). Италія и Возрожденіе.

**Серія третья** (четыре тома). Романъ и повѣсть.

**Серія четвертая** (четыре тома). Разысканія въ области русскихъ духовныхъ стиховъ.

**Серія пятая** (пять томовъ). Легенда, фольклоръ и миѳологія.

**Серія шестая** (три тома). Былины.

**Серія седьмая** (два тома). Новая русская литература.

**Серія восьмая** (одинъ томъ). Opuscula minora.

2) Въ каждой серіи и въ каждомъ томѣ порядокъ соблюдается хронологическій.

3) Авторскія добавленія печатаются въ видѣ приложеній.

4) Статьи и работы на иностранныхъ языкахъ печатаются въ подлинникѣ.

---

## Предисловіе къ I-му тому первой серіи.

---

Въ настоящемъ томѣ собраны статьи Александра Николаевича Веселовскаго теоретическаго характера: по методикѣ научнаго изученія литературы и поэтикѣ, представлявшейся ему лишь въ исторической перспективѣ.

Постоянство, съ которымъ Александръ Николаевичъ работалъ въ этомъ направленіи, особенно рельефно выступаетъ при сопоставленіи первой статьи этого тома, — вступительной лекціи, при самомъ началѣ профессорской дѣятельности, — и послѣдней („Три главы изъ исторической поэтики“), напечатанной почти черезъ тридцать лѣтъ, съ широкимъ примѣненіемъ сравнительнаго метода, рекомендуемаго авторомъ уже въ его вступительной лекціи.

Продолжать печатанье поэтики А. Н. Веселовскому при жизни уже не привелось. Оставшаяся послѣ него рукопись, — работы по исторіи сюжетовъ, — составитъ содержаніе второго тома этого изданія, который выйдетъ подъ редакціей В. Ѳ. Шишмарева. Но еще при жизни, печатая въ видѣ отдѣльныхъ статей, преимущественно въ Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія, свои работы по исторической поэтикѣ, Александръ Николаевичъ неоднократно къ нимъ возвращался, дѣлая помѣтки и дополненія, которыя сохранились въ рукописномъ видѣ. Они использованы въ настоящемъ изданіи, въ которомъ сведены трояконо рода помѣтки: а) на поляхъ отдѣльныхъ оттисковъ его статей, б) въ переплетенныхъ сбор-

никахъ статей, съ проклеенной между ними бумагой, на которой авторъ и вписывалъ замѣтки и дополненія; наконецъ, в) въ особыхъ тетрадяхъ, пришитыхъ къ чистымъ оттискамъ.

Нѣкоторыя примѣчанія и дополненія отнесены къ опредѣленнымъ мѣстамъ въ статьяхъ и, соотвѣтственно указаніямъ, внесены какъ подстрочныя примѣчанія къ тексту. Другія,—по преимуществу выписки изъ разныхъ источниковъ — книгъ, журналовъ, сборниковъ, — помѣчены глухо: „къ стр. такой-то и слѣд.“. Иногда въ разныхъ мѣстахъ тетрадей и листовъ имѣются ссылки къ однимъ и тѣмъ же страницамъ статей; заносились эти примѣчанія безъ послѣдовательности, по мѣрѣ того, какъ подвертывалась при чтеніи та или иная подходящая цитата. Всѣ эти примѣчанія отнесены во второй отдѣлъ настоящаго изданія и даются въ качествѣ приложеній, при чемъ наивозможно сведены или сгруппированы вмѣстѣ различныя примѣчанія, съ указаніемъ, къ какому мѣсту этой книги они могутъ быть отнесены.

Въ работахъ по изготовленію къ печати настоящаго тома дѣятельное участіе принимала А. А. Веселовская, избранная членомъ-сотрудникомъ редакціоннаго комитета. Анна Александровна дала себѣ трудъ провѣрить и исправить многочисленныя цитаты изъ разныхъ иностранныхъ источниковъ въ рукописныхъ помѣткахъ,—цитаты, приводимыя авторомъ иногда въ сокращенной редакціи, или по памяти, поэтому не всегда точно. Русскія цитаты свѣрялъ А. А. Шиловъ, которымъ составленъ и указатель именъ и предметовъ къ статьямъ и приложенію въ этомъ томѣ.

*Ѳ. Батюшковъ.*

10-го Января 1913 года.

## 1870.

### О методѣ и задачахъ исторіи литературы, какъ науки.

(Вступительная лекція въ курсъ исторіи всеобщей литературы, читанная въ Императорскомъ С.-Петербургскомъ университетѣ 5-го октября 1870 года).

[Журналъ Мин. Нар. Просв. 1870 г., Ноябрь, CLII, стр. 1—14].

Мм. гг.! Отъ всякаго, вступающаго въ первый разъ на ка- 1
ѳедру, вы ожидаете и въ правѣ требовать, чтобъ онъ изложилъ предъ вами свою программу. Если предметъ, представителемъ котораго онъ является, новый, не встрѣчавшійся до тѣхъ поръ въ расписаніяхъ русскихъ университетскихъ курсовъ, то это ваше требованіе еще болѣе основательно. Я нахожусь и въ томъ, и въ другомъ положеніи; но вмѣсто программы приношу вамъ, однакожъ, нѣчто въ родѣ обѣщанія, нѣсколько общихъ тезисовъ, выработанныхъ наукою, нѣсколько своихъ личныхъ убѣжденій, которымъ, можетъ быть, предстоитъ еще достигнуть научной цѣнности. Бо̀льшаго теперь я не хочу обѣщать, ибо не желаю, чтобы обѣщаніе превысило исполненіе. Впрочемъ, самое свойство моего предмета, лишь недавно ставшаго предметомъ особой дисциплины, и положеніе его въ средѣ русскаго университетскаго курса, еще не успѣвшее выясниться, одинаково побуждаютъ меня къ осторожности. Какая потребность русской университетской наукѣ въ каѳедрѣ всеобщей литературы? Какое мѣсто займетъ она среди другихъ каѳедръ? Будетъ ли она служить тому,

что̀ принято называть общимъ образованіемъ, или ей предоставлено будетъ преслѣдовать болѣе спеціальныя научныя цѣли? Все это вопросы, которые разрѣшитъ практика, и полная программа этого преподаванія явится лишь въ концѣ его, согласно съ указаніями опыта.

Въ Германіи, какъ извѣстно, каѳедра всеобщей литературы существуетъ, какъ каѳедра романской и германской филологіи. Характеристика этой каѳедры дана въ самомъ названіи «филологіи». Профессоръ читаетъ какой-нибудь старо-французскій,
2 старо-нѣмецкій или прован|сальскій текстъ (вы замѣтите, что дѣло идетъ преимущественно о старыхъ текстахъ); напередъ предлагаются краткія грамматическія правила, диктуются парадигмы спряженій и склоненій, особенности метрики, если текстъ стихотворный; затѣмъ слѣдуетъ самое чтеніе автора, сопровождаемое филологическими и литературными комментаріями. Такимъ образомъ читаются: «Эдда», «Беовульфъ», «Нибелунги» и «Пѣсня о Роландѣ». Намъ такая спеціализація не доступна, по крайней мѣрѣ на первыхъ порахъ; во всякомъ случаѣ она не нашла бы себѣ достаточно послѣдователей, хотя несомнѣнная польза, которую изслѣдователь русской старины могъ бы извлечь изъ болѣе близкаго знакомства съ памятниками англо-саксонской и скандинавской литературъ, легко можетъ устранить сомнѣнія относительно утилитарности, или же непосредственной приложимости подобнаго рода занятій.

Иногда нѣмецкая программа расширяется въ сторону собственно литературнаго комментарія: по поводу «Нибелунговъ», напримѣръ, ни одинъ профессоръ не преминетъ поговорить о распрѣ, до сихъ поръ раздѣляющей нѣмецкихъ ученыхъ по вопросу о рукописяхъ, въ которыхъ сохранился этотъ древній памятникъ нѣмецкой поэзіи. Но онъ пойдетъ еще далѣе: онъ будетъ говорить о его отношеніяхъ къ предшествовавшимъ народнымъ и литературнымъ пересказамъ той же саги, о его отголоскахъ въ позднѣйшей пѣснѣ и въ названіяхъ мѣстностей, о его мѣстѣ, вообще, въ кругу сказаній о нѣмецкихъ герояхъ, и т. п. Такимъ

образомъ, задача, поставленная въ началѣ на тѣсно филологическую почву, можетъ разростись до болѣе широкой темы — о нѣмецкомъ народномъ эпосѣ вообще. Точно также разборъ французскихъ «chansons de geste» легко подаетъ поводъ къ цѣлому ряду такихъ изслѣдованій, какъ, напримѣръ, «Histoire poétique de Charlemagne» Гастона Париса и «Guillaume d'Orange» Жонкблота (Jonckbloet); или же чтеніе памятниковъ древне-верхне-нѣмѣцкой письменности приведетъ къ небольшому ряду обобщеній и подниметъ, напримѣръ, вопросъ, недавно возбужденный Шереромъ, объ относительно большей или меньшей давности нѣмецкой литературы.

Такимъ образомъ, выходя изъ узкой спеціальности, ограниченной разборомъ и толкованіемъ древняго текста, мы переходимъ къ болѣе плодотворному анализу. Но здѣсь еще разъ поднимается вопросъ о примѣнимости такого курса. Объ общеобразовательной пользѣ подобнаго рода розысканій, разумѣется, не можетъ быть и рѣчи; но и вопросъ о научной ихъ приложимости, — я разумѣю приложимость относительно русской науки, — по крайней мѣрѣ, наводитъ на сомнѣнія. Темныя судьбы | древне- 3
верхне-нѣмецкой письменности не могутъ возбудить въ насъ особеннаго интереса; мы не прочь принять къ свѣдѣнію результаты изслѣдованія по этой части, но едва-ли вздумаемъ предпринять самое изысканіе. Съ другой стороны, несомнѣнно, что вопросъ о нѣмецкихъ сагахъ и французскихъ «chansons de geste» можетъ освѣтить намъ многія особенности русскаго пѣсеннаго творчества; что русская литература XVIII вѣка непонятна безъ хорошаго знакомства съ современнымъ движеніемъ мысли въ Англіи и во Франціи; но все это — задачи, предоставленныя историку русской литературы или еще ожидающія его вниманія; историкъ же общей литературы можетъ приготовить ему матеріалы, но самъ приступить къ рѣшенію вопроса въ данномъ приложеніи не рѣшится, изъ опасенія, чтобъ орудіе анализа не разрослось въ его рукахъ до комической несоразмѣрности съ значеніемъ явленія, которое онъ возьмется освѣтить.

Совершенно иной характеръ получила исторія всеобщей литературы на каѳедрахъ во Франціи и въ послѣднее время въ Италіи. Я назвалъ бы его общеобразовательнымъ, если бы это названіе не потребовало объясненія въ свою очередь. Примѣры такихъ курсовъ представляютъ лекціи въ Collège de France, книги Филарета Шаля, «Michel Cervantes» Эмиля Шаля, сочиненія Мезьера о Шекспирѣ и Петраркѣ, наконецъ, «Исторія англійской литературы» Тэна. Предметомъ изслѣдованія избирается обыкновенно какая нибудь знаменательная въ культурномъ отношеніи эпоха: напримѣръ, итальянское возрожденіе XVI вѣка, англійская драма и т. п.; но всего чаще какой-нибудь великій человѣкъ долженъ отвѣчать за единство взгляда, за цѣлость обобщенія: Петрарка, Сервантесъ, Данте и его время, Шекспиръ и его современники. Времени, современникамъ не всегда отводится плачевная роль привѣсокъ, кирпичей для пьедестала великаго человѣка; можно сказать наоборотъ, что въ последніе годы эта обстановка главнаго лица замѣтно выдвинулась впередъ и не только оттѣняетъ великаго человѣка, но и объясняетъ его, и въ значительной мѣрѣ сама имъ объясняется. При всемъ томъ, великій человѣкъ остается въ центрѣ всего, видимою для глаза связью, хотя бы на это мѣсто поставило его не содержаніе его дѣятельности, собравшей въ себѣ всѣ лучи современнаго развитія, а часто риторическій разсчетъ современнаго изслѣдователя на то внѣшнее впечатлѣніе единства, какое производитъ на насъ извѣстное имя, извѣстное событіе, и которое мы склонны принять за единство внутреннее.

Другія риторическія уловки приноровлены къ тому, чтобъ усилить это искусственное впечатлѣніе: къ великому человѣку схо-
4 дятся, въ | немъ резюмируются всѣ пути развитія, отъ него расходятся всѣ вліянія, подобно тому какъ въ саду, распланированномъ во вкусѣ XVIII столѣтія, всѣ аллеи сведены вѣеромъ или радіусами къ дворцу или какому-нибудь псевдоклассическому памятнику, при чемъ всегда оказывается, что памятникъ все же не отовсюду видѣнъ, либо неудачно освѣщенъ, или не таковъ,

чтобы стоять ему на центральной площадкѣ хорошо распланированнаго сада, съ перспективами во всѣ стороны. Понятно, почему теорія героевъ, этихъ вождей и дѣлателей человѣчества, какъ изображаютъ ихъ Карлейль и Эмерсонъ, хороша и поэтична лишь въ своей неприкосновенности, доведенная до конца. Съ этой точки зрѣнія они, дѣйствительно, могутъ представиться избранниками неба, изрѣдка сходящими на землю: одинокіе дѣятели, они стоятъ на высотѣ; имъ нѣтъ нужды въ окруженіи и перспективѣ. Но современная наука позволила себѣ заглянуть въ тѣ массы, которыя до тѣхъ поръ стояли позади ихъ, лишенныя голоса; она замѣтила въ нихъ жизнь, движеніе, непримѣтное простому глазу, какъ все, совершающееся въ слишкомъ обширныхъ размѣрахъ пространства и времени; тайныхъ пружинъ историческаго процесса слѣдовало искать здѣсь, и вмѣстѣ съ пониженіемъ матеріальнаго уровня историческихъ изысканій центръ тяжести былъ перенесенъ въ народную жизнь. Великія личности явились теперь отблесками того или другаго движенія, приготовленнаго въ массѣ, болѣе или менѣе яркими, смотря по степени сознательности съ какою они отнеслись къ нему, или по степени энергіи, съ какою помогли ему выразиться. Говорить о нихъ, какъ о выразителяхъ *всего* времени, и вмѣстѣ съ тѣмъ обставлять ихъ культурнымъ матеріаломъ, свидѣтельствующимъ о движеніяхъ массы, значитъ — смѣшивать старое построеніе съ новымъ, не замѣчая всей несообразности этой смѣси. Или великіе люди ведутъ за собою время, — въ такомъ случаѣ всѣ подробности, касающіяся ихъ среды и современнаго имъ быта, на которыя такъ щедры эссеисты, являются въ этой связи привѣскомъ, лишеннымъ серіознаго значенія; или во всемъ этомъ есть смыслъ, — въ такомъ случаѣ историческая работа совершается снизу, великіе люди принимаютъ ее изъ пеленокъ, переживаютъ сознательно; но тогда говорить о героѣ, какъ о выразителѣ *всего* времени, значитъ—придавать ему сверхъестественные размѣры Гаргантюа, забывая все разнообразіе исторической мысли, воплотить которую не подъ силу одному человѣку. Какъ бы то ни было, смѣ-

шеніе ли старой точки зрѣнія съ новою, или просто возвращеніе къ старому, только въ этой подмалевкѣ народными и бытовыми красками грунта, на которомъ должна тѣмъ | ярче обрисовываться грандіозная фигура героя, есть извѣстная доля лжи, которую я думалъ объяснить исканіемъ риторическаго эффекта.

При всѣхъ недостаткахъ подобнаго изложенія исторіи литературы, характеризующаго французскую школу, оно представляетъ и громадныя преимущества.

Именно это изложеніе предоставляетъ всего болѣе мѣста тому, что̀ мы можемъ назвать матеріаломъ общаго образованія: широкимъ историческимъ взглядамъ, характеристикѣ культуры, философскимъ обобщеніямъ историческаго развитія. Только въ научной состоятельности этихъ обобщеній мы склонны иной разъ усомниться.

Подъ словомъ «обобщеніе» мы привыкли разумѣть понятія весьма различныя и далеко другъ отъ друга расходящіяся. На практикѣ въ этомъ нѣтъ большого грѣха, но въ наукѣ интересно бываетъ отдѣлить принятое отъ дозволеннаго. Вы изучаете, напримѣръ, какую-нибудь эпоху; если вы желаете выработать свой собственный самостоятельный взглядъ на нее, вамъ необходимо познакомиться не только съ ея крупными явленіями, но и съ тою житейскою мелочью, которая обусловила ихъ; вы постараетесь прослѣдить между ними связь причинъ и слѣдствій; для удобства работы вы станете подходить къ предмету по частямъ, съ одной какой-нибудь стороны: всякій разъ вы прійдете къ какому-нибудь выводу или къ ряду частныхъ выводовъ.

Вы повторили эту операцію нѣсколько разъ въ приложеніи къ разнымъ группамъ фактовъ; у васъ получилось уже нѣсколько рядовъ выводовъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ явилась возможность ихъ взаимной провѣрки, возможность работать надъ ними, какъ вы доселѣ работали надъ голыми фактами, возводя къ болѣе широкимъ принципамъ то, что̀ въ нихъ встрѣтилось общаго, родственнаго, другими словами, достигая на почвѣ логики, но при постоянной фактической провѣркѣ, второго ряда обобщеній.

Такимъ образомъ, восходя далѣе и далѣе, вы прійдете къ послѣднему, самому полному обобщенію, которое въ сущности и выразитъ вашъ конечный взглядъ на изучаемую область. Если вы вздумаете изобразить ее, этотъ взглядъ сообщитъ ей естественную окраску и цѣльность организма. Это обобщеніе можно назвать *научнымъ*, разумѣется, въ той мѣрѣ, въ какой соблюдена постепенность работы и постоянная провѣрка фактами, и насколько въ вашемъ обобщеніи не опущенъ ни одинъ членъ сравненія. Работа болѣе или менѣе продолжительная, смотря по обширности предмета. Гиббону стоила его книга двадцати лѣтъ труда; Боклю она стоила всей жизни. | 6

Можно и облегчить себѣ эту задачу. Ваше вниманіе, напримѣръ, обратила на себя исторія французской мысли въ XVI вѣкѣ. Вы изучили ея главныхъ представителей — Рабле, Монтеня, Ронсара и Маро. Вы разсуждаете такимъ образомъ: если эти люди выдались впередъ, если ихъ сочиненія болѣе другихъ продолжаютъ привлекать вниманіе, то очевидно потому, что въ нихъ болѣе таланта, и какъ болѣе талантливые, они сильнѣе успѣли воспринять и отразить современныя имъ движенія исторической мысли. И вотъ, Рабле и Маро являются представителями старой Франціи, того «esprit gaulois», которому еще разъ суждено было сказаться въ полномъ цвѣтѣ при дворахъ Франциска I и Маргариты Наваррской. Ронсаръ является нѣсколько позже; онъ уже составляетъ переходъ къ позднѣйшему литературному монархизму. Монтень — это типъ вѣчнаго скептика, благодушно уединившагося на островъ, когда впереди и сзади играетъ буря, и т. п. На этихъ трехъ идейкахъ можно, если хотите, построить канву эпохи возрожденія во Франціи; къ нимъ пристроились бы по категоріямъ всѣ промежуточныя явленія; другія, не подходящія, отнесутся къ явленіямъ переходнымъ; картина можетъ выйдти полная.

Исторію англійской литературы и жизни точно также пробовали объяснить изъ смѣны англо-саксонскаго и норманскаго элементовъ, ихъ борьбы и примиренія, и факты, казалось, укла-

дывались въ эти обобщенія. Но эти обобщенія *не полны*, потому что добыты безъ соблюденія тѣхъ условій постепенности, о которыхъ говорено выше. Они могутъ и не противорѣчить условіямъ научнымъ, но совпаденіе тѣхъ и другихъ будетъ случайное. Къ этому разряду обобщеній относятся бо̀льшая часть тѣхъ книжекъ, въ заглавіи которыхъ стоитъ: такой-то и его время. Французская литература ими богата.

Еще хуже бываетъ, когда обобщеніе получено даже не изъ такого односторонняго, неполнаго изученія явленій, а принято на вѣру изъ какого-нибудь другого источника, будетъ ли это предвзятая мысль, убѣжденіе публициста, и т. п. Я, напримѣръ, полагаю, что сенсуально-реалистическій взглядъ на дѣйствительность есть характеристическая особенность древнерусскаго міросозерцанія. Я принимаюсь подыскивать факты, подтверждающіе мое мнѣніе: одни изъ нихъ отвѣчаютъ на это охотно, другіе поддаются при легкой натяжкѣ. Факты собраны, подведены подъ одинъ взглядъ, и вышла книга. Книга хорошая, взглядъ въ значительной степени вѣрный; но ни тотъ, ни другой не научны, потому что не доказательны. Не доказано главное положеніе,
7 можетъ-быть также, его и вовсе нельзя доказать. Могутъ за|мѣтить, что міросозерцаніе, выставленное какъ характерно русское, вовсе не характерно для Россіи; что было время, когда оно преобладало и на Западѣ; что если оно характеризуетъ что-нибудь, то не расу, не народъ, не данную цивилизацію, а извѣстный культурный періодъ, повторяющійся, при стеченіи одинаковыхъ условій, у разныхъ народовъ. Стало быть, или обобщеніе не полно, то-есть, недовольно взято матеріала для сравненія; или оно принято на вѣру, не добыто изъ фактовъ, а факты къ нему приноровлены: въ такомъ случаѣ оно *не научно*.

Само собою разумѣется, я постараюсь по возможности избѣгать не научныхъ и неполныхъ обобщеній. Нѣсколько гипотетическихъ истинъ, которыя я предложу вамъ въ началѣ этого методологическаго курса, могутъ показаться уклоненіемъ отъ этого правила, не достаточно оправданныя фактами. Но онѣ и предла-

гаются болѣе какъ личный взглядъ на генезисъ науки и поэзіи, и должны подвергнуться потомъ провѣркѣ фактами; онѣ казались мнѣ необходимыми, какъ точка отправленія, условность или состоятельность которой должна обнаружиться при обратномъ восхожденіи отъ результатовъ къ посылкамъ. Что касается до фактическаго изложенія, которое займетъ насъ въ послѣдующихъ курсахъ, то здѣсь программѣ прійдется колебаться между полнымъ обобщеніемъ, которое мы готовы назвать идеаломъ исторической науки, и тѣмъ узко-спеціальнымъ изслѣдованіемъ, примѣры которой мы видѣли на нѣмецкихъ каѳедрахъ. Но научное обобщеніе, приложенное къ широкимъ литературнымъ эпохамъ, которыя всего болѣе могли бы привлечь ваше вниманіе, возможно лишь въ концѣ долгой ученой дѣятельности, какъ результатъ массы частныхъ обобщеній, добытыхъ изъ анализа цѣлаго ряда частныхъ фактовъ. Вы поймете, что подобнаго труда я серіозно обѣщать не могу. Съ другой стороны, ограниченное болѣе узкою, фактическою сферой, обобщеніе легко можетъ перейдти къ той спеціализаціи, избѣгать которой заставляютъ меня исключительныя потребности русской каѳедры. Тутъ, стало быть, необходимъ выборъ, золотая середина.

Я не выставляю ее своимъ идеаломъ; я только высказалъ отрицательную сторону своей программы. Ея положительная сторона, та, которая всего болѣе интересуетъ меня, состоитъ въ методѣ, которому я желалъ бы научить васъ, и вмѣстѣ съ вами, самъ ему научиться. Я разумѣю методъ сравнительный. Въ послѣдствіи я думаю разсказать вамъ, какъ въ дѣлѣ историко-литературныхъ изслѣдованій онъ смѣнилъ методы эстетическій, философскій, и если угодно, историческій. | Здѣсь мнѣ хотѣ- 8
лось бы указать лишь на тотъ фактъ, что это методъ вовсе не новый, не предлагающій какого-либо особаго принципа изслѣдованія: онъ есть только развитіе историческаго, тотъ же историческій методъ, только учащенный, повторенный въ параллельныхъ рядахъ, въ видахъ достиженія возможно полнаго обобщенія. Я говорю въ настоящемъ случаѣ о его приложеніи къ фактамъ

исторической и общественной жизни. Изучая ряды фактовъ, мы замѣчаемъ ихъ послѣдовательность, отношеніе между ними послѣдующаго и предыдущаго; если это отношеніе повторяется, мы начинаемъ подозрѣвать въ немъ извѣстную законность; если оно повторяется часто, мы перестаемъ говорить о предыдущемъ и послѣдующемъ, замѣняя ихъ выраженіемъ причины и слѣдствія. Мы даже склонны пойдти далѣе и охотно переносимъ это тѣсное понятіе причинности на ближайшіе изъ смежныхъ фактовъ: они или вызвали причину, или являются отголоскомъ слѣдствія. Беремъ на повѣрку параллельный рядъ сходныхъ фактовъ: здѣсь отношеніе даннаго предыдущаго и даннаго послѣдующаго можетъ не повториться, или если представится, то смежные съ ними члены будутъ различны, и наоборотъ, окажется сходство на болѣе отдаленныхъ степеняхъ рядовъ. Сообразно съ этимъ, мы ограничиваемъ или расширяемъ наше понятіе о причинности; каждый новый параллельный рядъ можетъ принести съ собою новое измѣненіе понятія; чѣмъ болѣе такихъ провѣрочныхъ повтореній, тѣмъ болѣе вѣроятія, что полученное обобщеніе подойдетъ къ точности закона.

Извѣстно, какой поворотъ въ изученіи и въ цѣнности добываемыхъ результатовъ произвело въ области лингвистики приложеніе сравнительнаго метода. Въ послѣднее время онъ былъ перенесенъ и въ области миѳологіи, народной поэзіи, такъ-называемыхъ странствующихъ сказаній, а съ другой стороны примѣненъ къ изученію географіи и юридическихъ обычаевъ. Крайности приложенія, обличающія увлеченія всякою новою системою, не должны разубѣждать насъ въ состоятельности самаго метода: успѣхи лингвистики на этомъ пути подаютъ надежду, что и въ области историческихъ и литературныхъ явленій мы дождемся если не одинаково, то приблизительно точныхъ результатовъ. Отчасти эти результаты уже получены или ожидаются въ близкомъ времени. Напримѣръ, на почвѣ литературы, сравнительно-историческій методъ во многомъ измѣнилъ ходячія опредѣленія поэзіи, порасшаталъ нѣмецкую эстетику. Нѣмецкая эстетика

вскормлена была на классикахъ; она вѣрила, и отчасти продол-
жаетъ вѣровать въ лич|ность Гомера. Гомеровскій эпосъ есть для 9
нея идеалъ эпопеи; отсюда гипотеза личнаго творчества. Вмѣстѣ съ Винкельманомъ она молилась на красоты греческой пластики и на пластичность древней поэзіи: отсюда является гипотеза красоты, какъ необходимаго содержанія искусства. Прозрачность греческаго литературнаго развитія, выразившаяся въ послѣдовательности эпоса, лирики и драмы, была принята за норму и даже получила философское освѣщеніе, по которому драма, напримѣръ, не только являлась необходимымъ заключеніемъ литературной жизни народа, но и взаимнымъ проникновеніемъ объективности эпоса съ субъективностью лирики, и т. п.

Когда Вольфъ позволилъ себѣ усомниться въ личности Гомера, онъ выходилъ изъ критики Гомеровскаго текста,—другими словами, матеріалъ его сравненій оставался по прежнему спеціально греческій, и онъ работалъ надъ фактами одного ряда. Но явился Гердеръ съ своими «Пѣсенными отголосками народовъ»; Англичане, а за ними Нѣмцы открыли Индію; романтическая школа распространила свои симпатіи отъ Индіи ко всему востоку и также далеко въ глубь запада, къ Кальдерону и къ поэзіи нѣмецкой средневѣковой старины. Такимъ образомъ, явилась возможность изучать сходныя явленія въ нѣсколькихъ параллельныхъ рядахъ фактовъ; вмѣстѣ съ тѣмъ, характеръ прежнихъ обобщеній не только долженъ былъ сдѣлаться полнѣе, но и во многихъ случаяхъ радикально измѣниться. Рядомъ съ личною эпопеей Гомера стало нѣсколько безличныхъ эпопей; теорія личнаго творчества была подорвана: нѣмецкая эстетика до сихъ поръ не знаетъ, какъ ей быть, напримѣръ, съ «Калевалой», съ французскими «chansons de geste». Рядомъ съ искусственною лирикой раскрылось богатство народной пѣсни, съ которою плохо ладила теорія красоты, какъ исключительной задачи искусства. Оказалось наконецъ, что драма существовала за долго до эпоса и притомъ съ совершенно эпическимъ содержаніемъ: примѣръ этого представляютъ средневѣковыя мистеріи и народныя игры, сопро-

вождавшія годовыя празднества и отличавшіяся совершенно драматическимъ характеромъ. Но то же самое можно сказать и о лирикѣ; ведійскіе гимны и тѣ короткія пѣсни, кантилены, изъ которыхъ сложились великія народныя эпопеи, отличаются лирическимъ строемъ. Нѣмецкая эстетика игнорируетъ мистерію, а народной пѣснѣ отвела лишь мелкое служебное мѣсто въ отдѣлѣ лирики. Но это игнорированіе ни къ чему не ведетъ; эстетикѣ все же прійдется перестроиться, прійдется строже отдѣлить вопросъ о формѣ отъ вопросовъ о міросозерцаніи. То, чтò | мы могли бы назвать эпическимъ, лирическимъ, драматическимъ міросозерцаніемъ, должно было въ самомъ дѣлѣ выступать въ извѣстной послѣдовательности, опредѣляемой все бòльшимъ и бòльшимъ развитіемъ личности, хотя я смѣю думать, что эта послѣдовательность не совершенно угадана нѣмецкою эстетикой. Что касается до формъ эпоса, лирики и драмы, отъ которыхъ пошло названіе извѣстныхъ поэтическихъ родовъ и эпохъ поэзіи, то онѣ даны задолго до проявленія въ исторіи тѣхъ особенностей міросозерцанія, на которыя мы перенесли опредѣленіе эпическаго, лирическаго и т. п. Эти формы — естественное выраженіе мысли; чтобы проявиться, имъ нечего было дожидаться исторіи. Форма драмы встрѣчается уже въ Ведахъ и въ разговорахъ боговъ Старой Эдды. Между этими формами и измѣняющимся содержаніемъ міросозерцанія устанавливаются отношенія какъ-бы естественнаго подбора, опредѣляемыя условіями быта и случайностями исторіи. Такъ, патріархально-аристократическіе пиры и посидѣлки въ палатахъ Алкиноя или въ замкѣ средневѣковаго рыцаря должны были вызывать память о подвигахъ, разсказы аэдовъ и труверовъ. Ведійскіе гимны и дельфійская лирика развиваются въ непосредственной связи съ жертвоприношеніемъ и славословіемъ боговъ, съ развитіемъ жреческаго сословія; греческая драма обусловлена уличною жизнью Аѳинъ, общественною дѣятельностью народныхъ собраній и торжественнымъ обиходомъ празднествъ Діониса. Разумѣется, этого подбора могло и не быть, данное міросозерцаніе могло осложняться не тою формою, ко-

торая теперь даетъ ему названіе. Какъ Аристотель ставитъ Гомера во главѣ греческихъ трагиковъ, такъ и мы до сихъ поръ говоримъ о драматизмѣ такого-то положенія въ романѣ и зѣваемъ отъ эпической растянутости иной драмы.

Во всемъ этомъ не одно разрушеніе обветшалаго взгляда, но и задатки новаго построенія. Если не ошибаюсь, сравнительное изученіе поэзіи должно во многомъ измѣнить ходячія понятія о творчествѣ. Вы это повѣрите сами. Положимъ, вы не имѣете понятія о прелестяхъ средневѣковой романтики, о тайнахъ Круглаго Стола, объ исканіи Святаго Граля и о хитростяхъ Мерлина. Вы въ первый разъ встрѣтились со всѣмъ этимъ міромъ въ «Королевскихъ идилліяхъ» Теннисона. Онъ привлекъ васъ своею фантастичностью, своею поэзіей; вы полюбили его героевъ; ихъ надежды и страданія, ихъ любовь и ненависть, все это вы отнесли на счетъ поэта, умѣвшаго воплотить передъ вами эту, можетъ
быть, никогда не существовавшую на землѣ | дѣйствительность. 11
Вы судите по недавнему опыту, по тому или другому роману, который заявляетъ себя личнымъ измышленіемъ своего автора. Вслѣдъ за тѣмъ вамъ случилось раскрыть старыя поэмы Гартмана фонъ-деръ-Ауе, Готтфрида Страсбургскаго и Вольфрама фонъ-Эшенбахъ: вы встрѣтили въ нихъ то же содержаніе, знакомыя лица и приключенія — Эрека и страдальческій образъ Эниты, Вивіану, опутавшую Мерлина, любовь Ланцелота и Джиневры. Только мотивы дѣйствія здѣсь иные, чувства и характеры архаистичнѣе, подъ стать далекому вѣку. Вы заключаете, что здѣсь произошло заимствованіе новымъ авторомъ у старыхъ, и найдете поэтическій прогрессъ въ томъ, что въ прежніе образы внесено болѣе человѣчныхъ мотивовъ, болѣе понятной намъ психологіи, болѣе современной рефлексіи. Вы, разумѣется, отнесете на счетъ XIX вѣка ту любовь къ фламандской сторонѣ жизни, которая останавливается на ея иногда совершенно неинтересныхъ мелочахъ, и на счетъ XVIII столѣтія то искусственное отношеніе къ природѣ, которое любитъ всякое дѣйствіе вставлять въ рамки пейзажа и въ его стилѣ, темномъ или игривомъ, выражать свое

собственное сочувствіе человѣческому дѣлу. Средневѣковый поэтъ могъ разсказывать о подвигахъ Эрека, но ему въ голову не пришло бы говорить о томъ, какъ онъ въѣхалъ на дворъ замка Иньоля, какъ его конь топталъ при этомъ колючія звѣзды волчца, выглядывавшія изъ разсѣлинъ камней, какъ онъ самъ оглянулся и увидѣлъ вокругъ себя однѣ развалины: «Здѣсь стояла покосившись арка, оперенная папоротникомъ, тамъ обвалилась бо̀льшая часть башни, словно отпавшій отъ утеса камень, на который высыпала веселая семья цвѣтовъ. Обломокъ лѣстницы вился высоко къ верху: она открыта солнцу, и на ней слѣды шаговъ, теперь давно замолкшихъ. Чудовищные стволы плюща охватили вѣтвистыми объятіями сѣрыя стѣны и всасываются въ пазы между камней; внизу они похожи на свившихся въ узелъ змѣй, вверху
12 раскинулись тѣнистою рощей»[1]). |

Эти реальныя подробности обличаютъ новое время: это — зеленые побѣги плюща, охватившіе сѣрые своды древняго сказанія; но самое сказаніе вы признали и продолжаете говорить о заимствованіи. Такимъ образомъ вы вѣрно рѣшили одну сторону вопроса, которую вамъ предстоитъ только обобщить.

Но вы еще не можете остановиться на этой стадіи сравненія: восходя далѣе отъ средневѣковой нѣмецкой романтики, вы найдете тѣ же разсказы во французскихъ романахъ Круглаго Стола,

---

1) Then rode Geraint into the castle court,
His charger trampling many a prickly star
Of sprouted thistle on the broken stones.
He look'd and saw that all was ruinous.
Here stood a shatter'd archway plumed with fern;
And here had fall'n a great part of a tower,
Whole, like a crag that tumbles from the cliff,
And like a crag was gay with wilding flowers:
And high above a piece of turret stair,
Worn by the feet that now were silent, wound
Bare to the sun, and monstrous ivy-stems
Claspt the gray walls with hairy-fibred arms,
And suck'd the joining of the stones, and look'd
A knot, beneath, of snakes, aloft, a grove.

*Tennyson*, Idylls of the King: Enid.

въ народныхъ сказаніяхъ Кельтовъ; еще далѣе — въ повѣствовательной литературѣ Индѣйцевъ и Монголовъ, въ сказкахъ востока и запада. Вы ставите себѣ вопросъ о границахъ и условіяхъ творчества.

Лотце называетъ геніальнымъ поэтическимъ инстинктомъ склонность великихъ поэтовъ обработывать сюжеты, уже подвергшіеся однажды поэтической переработкѣ. Таковъ, какъ извѣстно, пріемъ Шекспира: его драмы построены большею частію на италіанскихъ новеллахъ, а историческія пьесы — на хроникѣ Голиншеда. Лотце присоединяетъ къ нему еще Гёте. Примѣровъ, подобныхъ приведенному, можно подобрать множество[1]); только они могутъ показаться слишкомъ спеціальными, подобранными и потому недоказательными. Доказательство приноситъ ежедневный опытъ: нѣтъ повѣсти или романа, которыхъ положенія не напомнили бы намъ подобныя же, встрѣченныя нами при другомъ случаѣ, можетъ-быть, нѣсколько переиначенныя и съ другими именами. Интриги, находящіяся въ обращеніи у романистовъ, сводятся къ небольшому числу, которое легко свести къ еще меньшему числу болѣе общихъ типовъ: сцены любви и ненависти, борьбы и преслѣдованія встрѣчаются намъ однообразно въ романѣ и новеллѣ, въ легендѣ и сказкѣ, или лучше сказать, однообразно провожаютъ насъ отъ миѳической сказки къ новеллѣ и легендѣ и доводятъ до современнаго романа. Легенда о Фаустѣ обошла подъ разными именами старую и новую Европу; Прометея Эсхила можно угадать въ Лео Шпильгагена, въ Pramathas индѣйскаго эпоса, въ миѳѣ о снесеніи небеснаго огня на землю. Отвѣтъ на поставленный вопросъ можетъ быть предложенъ опять же въ формѣ гипотетическаго во|проса: 13
не ограничено ли поэтическое творчество извѣстными опредѣленными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколѣніе приняло отъ предыдущаго, а это отъ третьяго, которыхъ перво-

1) См. Nutt, Studies on the legend of the Holy Grail (London, 1888), стр. 235 слѣд. (Исторія идеала Граля; 248 слѣд.: Вольфрамъ и Вагнеръ).

образы мы неизбѣжно встрѣтимъ въ эпической старинѣ и далѣе, на степени миѳа, въ конкретныхъ опредѣленіяхъ первобытнаго слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работаетъ ли надъ изстари завѣщанными образами, обязательно вращаясь въ ихъ границахъ, позволяя себѣ лишь новыя комбинаціи старыхъ, и только наполняя ихъ тѣмъ новымъ пониманіемъ жизни, которое собственно и составляетъ ея прогрессъ передъ прошлымъ? По крайней мѣрѣ, исторія языка предлагаетъ намъ аналогическое явленіе. Новаго языка мы не создаемъ, мы получаемъ его отъ рожденія совсѣмъ готовымъ, не подлежащимъ отмѣнѣ; фактическія измѣненія, приводимыя исторіей, не скрадываютъ первоначальной формы слова или скрадываютъ постепенно, незамѣтно для двухъ слѣдующихъ другъ за другомъ поколѣній. Новыя комбинаціи совершаются внутри положенныхъ границъ, изъ обвѣтрившагося матеріала: я укажу въ примѣръ на образованіе романскаго глагола. Но каждая культурная эпоха обогащаетъ внутреннее содержаніе слова новыми успѣхами знанія, новыми понятіями человѣчности. Стоитъ прослѣдить исторію любого отвлеченнаго слова, чтобъ убѣдиться въ этомъ: отъ слова *духъ*, въ его конкретномъ смыслѣ, до его современнаго употребленія такъ же далеко, какъ отъ индѣйскаго Прамата до Прометея Эсхила.

Это внутреннее обогащеніе содержанія, этотъ прогрессъ общественной мысли въ границахъ слова или устойчивой поэтической формулы долженъ привлечь вниманіе психолога, философа, эстетика: онъ относится къ исторіи мысли. Но рядомъ съ этимъ фактомъ сравнительное изученіе открыло другой, не менѣе знаменательный фактъ: это рядъ неизмѣнныхъ формулъ, далеко простирающихся въ области исторіи, отъ современной поэзіи къ древней, къ эпосу и миѳу. Это матеріалъ столь же устойчивый, какъ и матеріалъ слова, и анализъ его принесетъ не менѣе прочные результаты. Иные изъ нихъ уже выработываются современною наукою; другіе выражены были ранѣе, хотя еще гипотетически. «Можно бы составить чрезвычайно интересный трудъ о

происхожденіи народной поэзіи и о переходѣ схожихъ сказаній изъ вѣка въ вѣкъ и изъ одной страны въ другую»,— говорилъ Вальтеръ-Скоттъ въ одномъ примѣчаніи къ «Lady of the Lake»: «тогда обнаружилось бы, что то, что̀ въ одномъ періодѣ было миѳомъ, перешло въ романъ слѣдующаго столѣтія и позднѣе въ дѣтскую сказку. | Такое изслѣдованіе значительно умалило бы 14
наши представленія о богатствѣ человѣческой изобрѣтательности».

Мнѣ хотѣлось бы кончить опредѣленіемъ въ нѣсколькихъ словахъ понятія исторіи литературы. Исторія литературы въ широкомъ смыслѣ этого слова—это исторія общественной мысли, на сколько она выразилась въ движеніи философскомъ, религіозномъ и поэтическомъ и закрѣплена словомъ. Если, какъ мнѣ кажется, въ исторіи литературы слѣдуетъ обратить особенное вниманіе на поэзію, то сравнительный методъ откроетъ ей въ этой болѣе тѣсной сферѣ совершенно новую задачу — прослѣдить, какимъ образомъ новое содержаніе жизни, этотъ элементъ свободы, приливающій съ каждымъ новымъ поколѣніемъ, проникаетъ старые образы, эти формы необходимости, въ которыя неизбѣжно отливалось всякое предыдущее развитіе. Но это ея идеальная задача, и я берусь только указать вамъ, что̀ можно сдѣлать на этомъ пути при настоящихъ условіяхъ знанія.

---

# 1887.

## Замѣтка.

Новый журналъ сравнительной исторіи литературы.

— Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, herausgegeben von Dr. Max Koch. 1-en Bandes 1-es Heft (1886).

[Вѣстникъ Европы, 1887, Январь, стр. 431—39].

431 Появленіе новаго историко-литературнаго органа отвѣчаетъ дѣйствительной потребности, не разъ формулированной, хотя не въ надлежащей полнотѣ, и осуществлявшейся односторонне. Задача сравнительнаго изученія литературъ отвѣчала, по идеѣ, каѳедрѣ исторіи всеобщей литературы, введенной въ русскіе университеты уставомъ 1863 года и нынѣ замѣненной каѳедрою литературъ западныхъ. Сходныя задачи преслѣдовалъ Гоше въ своемъ «Archiv für Litteraturgeschichte», остановившемся на первомъ годѣ, и, съ болѣе спеціальнымъ оттѣнкомъ, «Orient und Occident», Бенфея. Въ послѣднемъ былъ бы совершенно у мѣста переводъ одной народной книги, составленной въ XVIII-мъ в. итальянскимъ іезуитомъ-миссіонеромъ, Веніаминомъ Бески: удачное сопоставленіе сказокъ въ стилѣ Lalenbürger или нашихъ — о Лутонюшкѣ и т. п., но, въ сущности, сырой матеріалъ, съ указаніями нѣкоторыхъ параллелей (см. стр. 48 слѣд. «Die Abenteuer des Guru Paramàrtan» von Hermann Oesterley). Наоборотъ, такія работы, какъ статьи Boukel'я («Beiträge zur Litteratur des Volksliedes», стр. 73 слѣд.) и Marcus Landau («Das Heiratsver-

sprechen», стр. 13 слѣд.) мы ожидали бы встрѣтить на страницахъ любого изъ журналовъ, посвященныхъ изслѣдованію народной поэзіи (Folklore): первая представляетъ собраніе разноязычныхъ варіантовъ къ одной извѣстной народной пѣсни, не пытаясь ихъ разработать; вторая преслѣдуетъ исторію одного поэтическаго сюжета отъ Келлимаховой Кадиппы, сохранившейся въ пересказахъ Аристенета и Овидія (см. мою статью: «Беллетристика у древнихъ грековъ», «Вѣстн. Европы» 1876, декабрь, стр. 678—9) до причудливой, въ своей мистической поэзіи, легенды Gautier de Coincy: о юношѣ, обрученникѣ Богородицы.

Можно не соглашаться съ нѣкоторыми изъ сближеній, предлагаемыхъ Landau, и съ основанными на нихъ генеалогическими выводами, но, съ одной стороны, такая работа никогда не бываетъ «безъ остатка», съ другой — пора выйти изъ періода начинаній, когда простой подборъ параллелей вмѣнялся въ заслугу. Журналы по «Folklore'у» уже начинаютъ кое гдѣ выходить на
новый путь, — единственные, въ | своей ограниченной области, 432
къ которымъ можно примѣнить названіе журналовъ по сравнительной исторіи литературы.

Что это названіе и самый методъ подобаетъ распространить на всю область, обнимаемую понятіемъ литературы въ широкомъ смыслѣ этого слова, — на это не разъ указывали, объ этомъ подробно говорили многіе. Съ точки зрѣнія, нами усвоенной, программа издателя (Max Koch, «Zur Einführung», стр. 1 слѣд.) не представляетъ ничего новаго, но, появляясь въ заголовкѣ новаго журнала, который отвѣтитъ на ея обѣщанія, она заслуживаетъ вниманія.

Приложеніе сравнительнаго метода къ узученію европейскихъ литературъ требуется ихъ взаимной зависимостью и общими условіями генезиса, — говоритъ Max Koch (стр. 2—3). Ни одна изъ европейскихъ литературъ, слѣдовавшихъ за римской, не развилась изъ исключительно народныхъ основъ. Римско-византійское христіанство внесло въ поэзію новыхъ народовъ болѣе или менѣе плодотворные мотивы восточной литературы и культуры: Вир-

гилій очутился христіанскимъ поэтомъ; нѣмецкіе иноки разсказывали заимствованными у него гекзаметрами языческія германскія саги; Троянскія Дѣянія и Александрія были популярны въ теченіе среднихъ вѣковъ; французскіе, нѣмецкіе, испанскіе и славянскіе поэты пересказывали въ новой поэтической формѣ сюжеты, когда-то выраженные въ Гомеровскихъ гекзаметрахъ или въ прозѣ Курція. Античные элементы, усвоенные уже средневѣковымъ развитіемъ, усиливаются въ пору Возрожденія. Средніе вѣка создали международную латинскую литературу; Возрожденіе указало общіе всѣмъ идеалы въ произведеніяхъ римскихъ и, позднѣе, греческихъ писателей, вызвало литературу къ значенію политической силы, наложило на нее одну печать, легко узнаваемую, на какомъ бы языкѣ та литература ни выражалась. Оцѣнить эту новую цѣльность, созданную Возрожденіемъ, а въ ней услѣдить частныя связи зависимости и международныхъ вліяній, можно только съ точки зрѣнія сравнительной исторіи литературы. Петраркизмъ развивается на почвѣ англійской поэзіи; драма Лопесъ де Вега и Шекспира слагается въ сознательной противоположности къ трагедіямъ Сенеки, считавшимся образцами, слѣдуя которымъ, Jodelle, задолго до Корнеля, задумалъ упорядочить французскую драму, какъ его товарищи по плеядѣ претворяли на античный ладъ всю французскую литературу. Гансъ Саксъ и Шекспиръ заимствуютъ сюжеты своихъ произведеній изъ новеллъ «Декамерона», въ которыхъ Боккаччіо пересказалъ стародавніе сюжеты, иногда восточныя сказки. Вопросъ объ его источникахъ открываетъ намъ болѣе широкіе кругозоры и вмѣстѣ новую область, подлежащую вѣденію сравнительной исторіи литературы
433 (стр. 6—7). Большая часть средневѣковыхъ повѣстей и | «шванковъ» проникли къ западно-европейскимъ народамъ съ востока въ пору крестовыхъ походовъ и позже. Сравнительное изученіе этихъ разсказовъ, встрѣчающихся въ сходной формѣ у разныхъ племенъ и въ разныя времена, привело новѣйшихъ изслѣдователей къ убѣжденію, что ихъ сохраненіе невозможно объяснить путемъ устной передачи, а необходимо допустить и литературное

перенесеніе. Отсюда задача: слѣдить за такимъ процессомъ отъ народа къ народу, отъ одной книги до другой, не отрицая и силы устной традиціи, почерпавшей изъ книгъ и часто возвращавшей имъ ихъ же содержаніе, переиначенное на путяхъ пересказа. При этомъ недостаточно констатировать существованіе такой-то повѣсти на востокѣ и у насъ, ограничиваясь общимъ предположеніемъ о времени и направленіи перехода — въ пору ли переселенія народовъ, или въ эпоху крестовыхъ походовъ. Наука хочетъ знать, откуда именно заимствована такая-то повѣсть, кто перенесъ ее къ намъ, какъ она измѣнялась въ новой почвѣ, каковы были ея метаморфозы, начиная отъ буддистской легенды и индѣйской мистики до настоящаго времени, когда она измѣнилась до неузнаваемости, до идеализаціи въ произведеніи поэта или до площадной прибаутки. Гёдеке, Oesterley — задались когда-то задачей прослѣдить одинъ изъ путей, по которымъ совершался изъ Азіи въ Европу переходъ и превращеніе сказочныхъ сюжетовъ; они открыли его въ патристикѣ и литературѣ церковно-дидактической. Извѣстна по этому вопросу недавно явившаяся работа американскаго профессора Crane'a, на которую Кохъ не указываетъ, какъ вообще ограничивается — въ историческомъ очеркѣ возникновенія идеи сравнительной исторіи литературы — перечнемъ нѣсколькихъ нѣмецкихъ именъ, часто забывая другіе народные вклады. Такъ, я не встрѣтилъ имени Дёнлопа, но упомянута несостоявшаяся затѣя Гёдеке — составить «Словарь художественныхъ сюжетовъ».

Такова область, въ которой вращается сравнительная исторія литературы. Ея задачи (стр. 10 и слѣд.): слѣдить за развитіемъ идей и формъ, за постоянными превращеніями однихъ и тѣхъ же или сходныхъ сюжетовъ въ литературахъ стараго и новаго времени, за вліяніемъ однѣхъ на другія. Сближеніе мотивовъ, распространенныхъ въ разныхъ литературахъ, представляется благодарной задачей, рѣшеніе которой обѣщаетъ доставить полезные матеріалы для зданія новой науки сравнительной исторіи литературы (Каррьеръ). Обращая кропотливое вниманіе

на всѣ, даже мелкія явленія, она не должна упускать изъ виду и идею общаго развитія; рядомъ съ филологическимъ критеріемъ необходимо допустить и эстетическій, ибо «между филологіей и эстетикой не слѣдуетъ быть разногласія, развѣ только одна изъ
434 нихъ или обѣ идутъ ложной дорогой». Усвоивая себѣ этотъ | отзывъ Шерера, программа повторяетъ и слова А. В. Шлегеля о взаимной обусловленности въ искусствѣ формы и содержанія. Въ этомъ смыслѣ новый журналъ обѣщаетъ обращать вниманіе и на исторію философскихъ ученій и образовательныхъ искусствъ. Насколько полезно знакомство съ этой областью для освѣщенія литературныхъ явленій, доказала недавно работа Delio: о нѣкоторыхъ старо-итальянскихъ картинахъ, какъ источникѣ Гётевскаго Фауста.

Въ самомъ концѣ программы говорится о сравнительномъ изученіи народной поэзіи, Folklore'а, для котораго въ другихъ странахъ существуютъ особыя общества и спеціальные журналы, тогда какъ участіе Германіи въ этомъ дѣлѣ ослабѣло съ прекращеніемъ Mannhardt'овой «Zeitschrift für deutsche Mythologie». Органъ Koch'а открываетъ у себя доступъ этимъ занятіямъ, но какъ-то мимоходомъ, не въ органической связи съ своими общими цѣлями. Нѣтъ спору, что наука Folklore'а можетъ быть обособлена; у нея есть свои спеціальныя задачи и много пока неосиленнаго и неупорядоченнаго матеріала. Народная поэзія, главный предметъ изслѣдованія фолклористовъ, является, вмѣстѣ съ тѣмъ, и первой фазой всякаго поэтическаго и литературнаго развитія, подлежащаго разсмотрѣнію сравнительной исторіи литературы. Отдѣлить одну область отъ другой и практически не всегда возможно, въ виду нѣкоторыхъ вопросовъ, поднимающихся въ области поэтики и разрѣшенныхъ только на почвѣ народной поэзіи. «Сравнительную поэтику» программа обошла въ перечнѣ своихъ задачъ; этотъ пропускъ выполняется въ извѣстной мѣрѣ статьей Мейера: «О припѣвѣ» (Ueber den Refrain, стр. 34 слѣд.). Такъ какъ она, вмѣстѣ съ тѣмъ, одна изъ немногихъ, отвѣчающихъ цѣлямъ журнала по сравнительной исторіи литературы,

то я и думаю на ней остановиться, тѣмъ болѣе, что моимъ ожиданіямъ она не отвѣчаетъ.

Припѣвъ, refrain, встрѣчается въ народной поэзіи разныхъ народовъ, то перемежая пѣсню, то возвращаясь въ концѣ каждой строфы, если пѣсня строфическая. Иногда это короткій стихъ, отрывокъ стиха, знаменательно возвращающій къ главному положенію, къ центральному настроенію развивающейся впередъ пѣсни. Таковъ refrain въ французской пѣсенкѣ изъ Берри, напечатанной и, быть можетъ, нѣсколько прикрашенной Жоржъ Сандомъ («Maîtres Sonneurs»):

Trois fendeurs y avait
Au printemps sur l'herbette,
— J'entends le rossignolet!
Trois fendeurs y avait
Parlant à la fillette. | 435

Каждый изъ нихъ дѣлаетъ въ одной изъ слѣдующихъ 3-хъ строфъ предложеніе дѣвушкѣ; она отвѣчаетъ каждому изъ нихъ порознь (три строфы), и дѣйствіе каждой строфы какъ-бы прерывается весенней пѣсней, несущейся изъ лѣса, пѣсней любви: J'entends le rossignolet! Съ этимъ психическимъ моментомъ припѣва я сопоставилъ особый родъ повтореній, я сказалъ бы — напоминаній, свойственныхъ старо-французскому эпосу. Въ пѣснѣ о Роландѣ описывается пораженіе французовъ при Ронсевó; Роландъ трубитъ, призывая на помощь Карла; Карлъ слышитъ это, говоритъ о томъ Ганелону, который отрицаетъ опасность. Слѣдующая строфа опять начинается съ того же: Роландъ трубитъ; дѣйствіе подвинулось немного далѣе, но въ началѣ третьей строфы опять слышны призывные звуки рога. Я попытался объяснить эту особенность въ связи съ повтореніемъ лирическаго припѣва, refrain. Нѣкоторыя сцены, ȯбразы до такой степени возбуждаютъ поэтическое вниманіе, такъ захватываютъ духъ, что отъ нихъ не оторвать глаза и памяти, какъ бы ни было впечатлѣніе болѣзненно, томительно, и, можетъ быть, потому именно, что оно томительно, что оно щемитъ душу, имъ не насытиться

за-разъ. Веселые моменты жизни переживаются быстрѣе. Встрѣтивъ образъ изнеможеннаго Роланда, трубящаго, надрываясь, на вѣсть своимъ, современный поэтъ схватилъ бы его, быть можетъ, цѣликомъ, исчерпалъ бы въ одинъ присѣстъ присущее ему, либо связанное съ нимъ поэтическое содержаніе. Народная поэзія и поэзія, стоящая подъ ея вліяніемъ, ближе воспроизводитъ дѣйствительный процессъ психическаго акта. Въ каждомъ комплексѣ воспоминаній, преимущественно патетическихъ, есть одно, почему бы то ни было становящееся поверхъ другихъ, какъ бы ихъ покрывающее, дающее тонъ всему. Воспоминанія тянутся вереницей, возбуждая различныя ассоціаціи, разбѣгаясь за ними въ сторону, и снова возвращаются къ основной нотѣ и образу: обезсиленный Роландъ еще трубитъ!

Я не объясняю этихъ психическихъ мотивовъ древнѣйшимъ образцомъ той формы припѣва, который я пытался охарактеризовать. Происхожденіе не объясняется, по моему мнѣнію, изъ хорическаго исполненія древней пѣсни; психическое мотивированіе явилось позднѣе.

Есть еще одинъ родъ припѣва, необъяснимаго изъ содержанія пѣсни и, повидимому, не стоящаго съ нимъ въ связи — ибо связь была забыта: припѣвъ могъ сохраниться изъ древней стадіи развитія пѣсни, какъ нѣчто данное, чего не выкинешь, а пѣсня подновлялась — въ разрѣзъ съ припѣвомъ. Сходное явленіе замѣчается въ итальянскихъ stornelli, дву- или трехстишіяхъ, съ запѣвомъ впереди, въ которомъ упоминается названіе какого-нибудь цвѣтка: fior di limeno, или даже безсмысленное: fior di
436 carta. Между упоминаніемъ цвѣтка и содержа|ніемъ слѣдующихъ стиховъ чаще всего нѣтъ никакого соотношенія; оно забыто. Каково оно было — подсказываетъ малорусская пѣсня, въ которой цвѣтокъ поставленъ въ близкое, символическое отношеніе къ слѣдующему болѣе человѣческому содержанію. Рута — символъ дѣвственности, дѣвственной самозаключенности, далѣе: одиночества, разлуки, удаленія отъ любви. И вотъ малорусская невѣста поетъ на заручинахъ:

Зеленая рутонька, желтой цвітъ,
Не піду я за нелюба, піду въ світъ.

Такъ еще и въ слѣдующемъ итальянскомъ stornello:

Fiore di canna!
Chi vo' la canna vada a la caneto,
Chi vo' la neve vada a la montagna,
Chi vo' la figlia accarezzi la mamma.

Параллель малорусской пѣсни поможетъ раскрыть внутреннюю связь между содержаніемъ итальянской и воззваніемъ «къ тростинѣ» въ началѣ; первоначальное отношеніе могло быть слѣдующее: «Одна тростина въ тростниковой чащѣ, одна дѣвушка у матери; кто хочетъ достать тростину, пусть отправится въ чащу, кто снѣга — въ горы, а кто дочку — пусть приласкается къ мамѣ».

Непонятные намъ припѣвы объясняются не иначе, не отдѣляясь, по существу, отъ поставленныхъ въ началѣ.

Рядомъ съ тѣми и другими есть еще третій родъ refrain, который Мейеръ зоветъ «безсмысленными». Это несложныя, часто звукоподражательныя выраженія веселья, разгула или какого-нибудь другого аффекта, прорывающагося въ пѣснѣ, въ родѣ франц.: La hi tra la la la, или Oh! lon la, lanle; нѣм. Juchhei; старо-франц. roi въ пѣснѣ о Роландѣ и т. п. Мейеръ придаетъ этимъ «безсмысленнымъ» refrain особое значеніе, и мы увидимъ почему. Онъ даетъ намъ въ бѣгломъ очеркѣ не только исторію припѣва, но вмѣстѣ съ тѣмъ, на его основаніи, исторію развитія стиха и строфы. Для этого ему необходимо воззойти къ такой порѣ человѣческаго развитія, когда человѣкъ еще не обладалъ членораздѣльными звуками; не было языка, не было и поэзіи, скажете вы; была поэзія междометій, къ ней-то и привязывается начало refrain. Пораженный чѣмъ-нибудь первобытный человѣкъ издавалъ восклицаніе; сильный аффектъ вызывалъ ихъ повтореніе или участіе; «когда, подъ вліяніемъ сильнаго возбужденія, вы издаете нѣсколько разъ одинъ и тотъ же звукъ, то подъ конецъ, по чисто-физическимъ причинамъ, этотъ звукъ измѣнится,

получитъ другой тембръ» (стр. 38). Нѣсколько слѣдующихъ другъ за другомъ звуковъ — междометій — это ячейки будущихъ
437 стиховъ; завершающій ихъ, | измѣненный звукъ — начало refrain. Наступитъ пора, когда человѣкъ выработаетъ способность членораздѣльной рѣчи, создастъ языкъ, и тогда тѣ первыя междометія одѣнутся плотью языка, станутъ стихами, а послѣднее еще останется нѣкоторое время тѣмъ, чѣмъ было, т.-е. звукомъ аффекта, съ которымъ Мейеръ, не обинуясь сближаетъ такъ-называемый «безсмысленный» refrain современной народной пѣсни, какое-нибудь Juchhei; болѣе того: этотъ refrain, по его мнѣнію, единственный у насъ остатокъ «до-исторической поэзіи» (стр. 44). Сближая такимъ образомъ, авторъ, любящій переносить на поэзію категоріи, установленныя для языка, открывающій поэзіи изонирующій и аффигирующій періоды и т. д. (стр. 46), забываетъ приложить къ ней правило лингвистики: что чѣмъ буквальнѣе слово одного языка отвѣчаетъ слову другого, родственнаго, тѣмъ менѣе вѣроятія, что они тождественны, ибо въ долгомъ разобщеніи народовъ одно и то же слово должно было различно дифференцироваться по опредѣленнымъ звуковымъ законамъ. До-историческое (и, прибавимъ, до-поэтическое) междометіе и нѣмецкое Juchhei напоминаютъ другъ друга, но тождественны быть не могутъ.

Представленіе автора о древнемъ развитіи поэзіи колеблется: отсюда — шаткость и нѣкоторая фантастичность его построенія. Говоря о междометіяхъ, которыми выражалъ свои чувства первобытный человѣкъ, онъ разсматриваетъ по Brehm'у («Illustriertes Thierleben», I, 27, 31, 72, 62) о нѣкоторыхъ породахъ обезьянъ, встрѣчающихъ особыми криками восходъ и заходъ солнца; у иныхъ есть даже запѣвало, безъ котораго, говорятъ, не обходится пѣніе дикихъ народовъ (Naturvölker). Запѣвало предполагаетъ хорическое пѣніе; обезьяны и Naturvölker — естественныя параллели къ до-историческому періоду, создавшему поэзію междометій; между тѣмъ авторъ (стр. 37) не допускаетъ въ этой поэзіи господства хорическаго принципа: поэзія могла быть и

одноличная; любовь, одинъ изъ главныхъ ея источниковъ, не допускаетъ хора,— пѣлъ одинъ и для одной, какъ и теперь еще баварскій крестьянинъ, подъ окнами своей милой (beim Fenstern). Это въ до-историческую-то пору? Правда, сближеніе скрашивается ссылкой на Дарвина и на звуки, испускаемые животными въ пору тоски. Какое же представленіе составилъ себѣ авторъ о любви или, лучше, объ устройствѣ половыхъ отношеній въ до-историческую пору?

Я остановился на работѣ Мейера, какъ на одной изъ руководящихъ статей новаго журнала, чтобы ея разборомъ охарактеризовать его задачи и ихъ — исполненіе. Нѣсколько общихъ замѣчаній можетъ еще вызвать развѣ статья Ландау, указанная выше, преслѣдующая исторію одного повѣствовательнаго сюжета въ теченіе вѣковъ. «Польза | такого рода частныхъ циклическихъ 438
обозрѣній, если они хорошо направлены, очевидна», писалъ я по другому поводу. Сопоставленіе различныхъ пересказовъ одной и той же повѣствовательной тэмы, различныхъ по времени и мѣсту, даетъ указаніе на ея внѣшнее развитіе и нерѣдко позволяетъ воззойти къ ея древнѣйшей формѣ. Но бываетъ и такъ, что форма сравнительно мало измѣнялась, а видоизмѣнялось по идеямъ времени, господствующимъ въ обществѣ, и личномъ міросозерцаніи, нравственное или учительное содержаніе той или другой повѣсти. Это—вопросъ внутренняго развитія; идея промысла, предопредѣленія, въ старой еврейской повѣсти, стоящей во главѣ легендарнаго цикла о «Пустынникѣ и Ангелѣ» (сл. G. Paris, «L'ange et l'hermite», étude sur une légende religieuse, въ его сборникѣ: «La poésie du moien âge», leçons et lectures, стр. 151 слѣд.), эта идея, очевидно, не та, какую вложилъ Вольтеръ въ извѣстный эпизодъ своего «Zadig'a». Здѣсь художественная критика можетъ вступить въ права историко-сравнительной, ибо одно изъ лучшихъ средствъ выдѣлить личную струю въ творчествѣ того или другого художника, поэта,— это знакомство съ матеріаломъ, надъ которымъ онъ трудился, съ другими обработками сюжета, который онъ сдѣлалъ своимъ. Только эти точки

зрѣнія и могутъ объяснить и извинить появленіе эпизодовъ объ источникахъ не только Шекспира, но, напримѣръ, Шиллера и Гёте.

Къ этому я присоединилъ бы еще одну задачу, входящую въ районъ сравнительной исторіи литературы, задачу не легкую, но полезную въ методологическомъ отношеніи. Въ извѣстные періоды литературнаго развитія замѣчается предрасположеніе писателей, и, очевидно, публики, не только къ извѣстнымъ поэтическимъ родамъ (лирика или драма, пастораль или реальный романъ, и т. п.), но и къ извѣстнымъ сюжетамъ. Эти сюжеты либо творятся на-ново, иногда изъ обломковъ старыхъ, или они уже были, и были забыты, и снова выдвигаются въ литературу, отвѣчая на общественный спросъ. Эпоха Возрожденія вызвала жажду къ жизни, не знающей традиціонныхъ стѣсненій, духъ пытливости и исканія, не знающаго границъ, до счетовъ съ небомъ включительно. Создалась изъ старыхъ матеріаловъ легенда о «Фаустѣ», и его типъ идеализуется въ драмѣ Марло́. Многихъ онъ манилъ, другихъ запугивалъ; въ робкихъ умахъ идея реформаціи должна была явиться раньше извѣстнаго церковнаго поворота. Ломка стараго опасна; беззавѣтное стремленіе къ запретному источнику знанія грозитъ бѣдой; Фаустъ наказанъ; лучше вернуться на «спасеный» путь, подъ сѣнь дѣдовскихъ и церковныхъ преданій. И вотъ, тотъ же XVI-й вѣкъ обнаружилъ особую лю-
439 бовь въ вѣтхозавѣтной легендѣ о «блудномъ сынѣ», робкомъ | Фаустѣ, возвращающемся въ объятія всепрощающаго отца. Эту легенду пересказываютъ и передѣлываютъ въ Германіи, Италіи, Англіи, въ драмѣ и романѣ; укажу лишь на повѣсть Гримма.

Итакъ, популярность извѣстныхъ сюжетовъ въ извѣстную пору имѣетъ свой общественный raison d'être. Для сближенія, подобнаго приведенному, необходимы условія: хронологическая опредѣленность памятника, популярность котораго засвидѣтельствована, и хорошее знакомство съ идеями современнаго общественнаго развитія. Повтореніе такихъ сближеній, при указанныхъ условіяхъ, можетъ привести къ нѣкоторымъ наблюденіямъ,

общимъ выводамъ, которые могутъ присоединиться въ тѣхъ случаяхъ, когда указанныя условія не соблюдены. Чаще всего бываетъ, особливо въ народной поэзіи, что сюжетъ хронологически не опредѣленъ; къ какому времени отнести его, къ какой средѣ пріурочить, какимъ идеальнымъ требованіямъ онъ отвѣчалъ? Это искомое приходится угадывать, и оно будетъ тѣмъ менѣе гадательно, чѣмъ болѣе опытовъ мы произведемъ на пути сближеній, когда оба момента сравненія находятся на-лицо. Это предполагаетъ хорошее знакомство не столько съ политической, сколько съ народной, общественной исторіей. Правда, мы вертимся здѣсь въ заколдованномъ кругѣ, ибо свѣденія по этой исторіи приходится почерпать не изъ историческихъ документовъ, а изъ литературныхъ фактовъ, которые мы еще ищемъ объяснить.

Въ концѣ перваго, разобраннаго нами, выпуска, помѣщено нѣсколько незначительныхъ рецензій, изъ которыхъ двѣ посвящены переводамъ на нѣмецкій языкъ сициліанскихъ пѣсенъ Giovanni Meli и одного средне-верхне-нѣмецкаго стихотворенія. Появленіе этихъ разборовъ на страницахъ журнала, посвященнаго вопросамъ сравнительной исторіи литературы, объясняется тѣмъ, что издатель присоединилъ къ понятію о ней еще и понятіе о «всемірной литературѣ на нѣмецкомъ языкѣ», — желаніе, когда-то выраженное Гёте (стр. 8). Безспорно, нѣмцы — отличные переводчики, и потому понятно ихъ стремленіе обогатить свою литературу переводами всего лучшаго, что̀ въ области поэзіи создали другія народности.

---

# 1893.

## Изъ введенія въ историческую поэтику [1]).

(Вопросы и отвѣты).

[Журн. Мин. Народн. Просв., ч. CCXCIII, 1893, Май, стр. 1—22].

1 Исторія литературы напоминаетъ географическую полосу, которую международное право освятило какъ res nullius, куда заходятъ охотиться историкъ культуры и эстетикъ, эрудитъ и изслѣдователь общественныхъ идей. Каждый выноситъ изъ нея то, что можетъ, по способностямъ и воззрѣніямъ, съ той же этикеткой на товарѣ или добычѣ, далеко не одинаковой по содержанію. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы такъ настоятельно къ вопросу: что̀ такое исторія литературы? [2]) Одно изъ наиболѣе симпатичныхъ на нее воззрѣній

---

1) Лекція, читанная 6-го Февраля 1893 года въ пользу общества вспоможенія окончившимъ курсъ на С.-Петербургскихъ высшихъ женскихъ курсахъ.

2) Сл. Ten Brink, Ueber die Aufgabe der Litteraturgeschichte, Strassburg, 1890; Wetz, Ueber Litteraturgeschichte, Worms, 1891; Elster, Die Aufgaben der Litteraturgeschichte, Leipzig 1894; Betz, Essai de bibliographie des questions de Litterature comparé (Rev. de philol. franç. et de littérature, X, 4; XI, 1, 2); Elster, Principien der Litteraturwissenschaft, I-er B., Halle, Niemeyer; Texte, L'histoire comparée des litteratures, въ Revue de philologie française & de litterature, X, 4. Biré, Enquête sur l'évolution littéraire, 1891, Charpentier. Rod, De la litterature comparée, Genève, 1886. Ernst Grosse...(?) Brunetière, La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature, Revue des deux Mondes, 1898, 15 Février, стр. 874 слѣд.; H. C. Muller, L'état scientifique de la littérature comparée (Revue internationale de l'enseignement, 1898, № 35?). Elster, Weltlitteratur und Litteraturvergleichung, въ Archiv f. d. Studium Neueren Sprachen, CVII B. (N. S. VII B.) Heft 1—2 (1901) стр. 3 слѣд.

можетъ быть сведено къ такому приблизительно опредѣленію: исторія общественной мысли въ образно-поэтическомъ переживаніи и выражающихъ его формахъ. Исторія мысли болѣе широкое понятіе, литература ея частичное проявленіе; ея обособленіе предполагаетъ ясное пониманіе того, что̀ такое поэзія, что̀ такое эволюція поэтическаго сознанія и его формъ, иначе мы не стали бы говорить объ исторіи. Но такое опредѣленіе требуетъ и анализа, который отвѣтилъ бы поставленнымъ цѣлямъ.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ мои лекціи въ университетѣ и на высшихъ женскихъ курсахъ, посвященныя эпосу и лирикѣ, драмѣ, и роману въ связи съ развитіемъ поэтическаго стиля, имѣли въ виду собрать матеріалъ для методики исторіи литературы, для индуктивной поэтики, которая устранила бы ея умозрительныя построенія, для выясненія сущности поэзіи — изъ ея исторіи. Мои слушательницы узна́ютъ въ обобщеніяхъ, которыя я предложу, много стараго, хотя | менѣе рѣшительно формули- 2
рованнаго, болѣе сомнѣній, чѣмъ утвержденій, еще болѣе исканій, потому что спросъ не бѣда, бѣда въ положеніяхъ, подъ которыми слаба основа фактовъ.

Съ тѣхъ поръ явилась поэтика Шерера, безформенный отрывокъ чего-то, затѣяннаго широко и талантливо и въ тѣхъ же цѣляхъ; направленіе нѣкоторыхъ, между прочимъ, нѣмецкихъ работъ по частнымъ вопросамъ поэтики указываетъ на живой интересъ къ тому же дѣлу. На него, очевидно, явился спросъ, а съ нимъ вмѣстѣ и попытка систематизаціи въ книгѣ Брюнетьера, классика по вкусамъ, неофита эволюціонизма, завзятаго, какъ всякій новообращенный, у котораго гдѣ-то въ уголкѣ сознанія въ тишинѣ царятъ старые боги,— книга, напоминающая тѣхъ дантовскихъ грѣшниковъ, которые шествуютъ впередъ съ лицомъ, обращеннымъ назадъ.

Такова литература предмета: исканій больше, чѣмъ аксіомъ; развѣ договорились мы, напримѣръ, хотя бы относительно пониманія поэзіи? Кого удовлетворитъ туманная формула, недавно предложенная Брюнетьеромъ: поэзія — это метафизика, прояв-

ляемая въ образахъ и такимъ путемъ внятная сердцу (une métaphysique manifestée par des images et rendue sensible au coeur)?

Оставимъ этотъ общій вопросъ открытымъ для будущаго; его рѣшеніе зависитъ отъ цѣлаго ряда систематическихъ работъ и рѣшеній по частнымъ задачамъ, входящимъ въ ту-же область. На нѣкоторыя изъ нихъ я желалъ бы обратить вниманіе.

Въ французскихъ журналахъ по народной поэзіи и старинѣ есть привлекательная рубрика: Les Pourquoi? Почему? Съ такими вопросами пристаютъ къ вамъ дѣти, ихъ ставилъ себѣ человѣкъ на простѣйшихъ стадіяхъ развитія, ставилъ и давалъ на нихъ внѣшній, иногда фантастическій отвѣтъ, успокоивавшій его своей опредѣленностью: почему черенъ воронъ? отчего багровѣетъ солнце передъ закатомъ и куда оно уходитъ на ночь? или почему у медвѣдя короткій хвостъ? Такого рода отвѣты лежатъ въ основѣ древнихъ миѳовъ, историческое развитіе привело ихъ въ систему, въ родословную связь, и получилась миѳологія. Переживаніе такихъ отвѣтовъ въ современномъ суевѣріи показываетъ, что они были когда-то предметомъ вѣры и воображаемаго знанія.

Въ исторіи литературы есть цѣлый рядъ такихъ Les pourquoi, которые когда-то ставили, на которые отвѣчали, и отвѣты еще существуютъ въ переживаніи, какъ основа нѣкоторыхъ историко-литературныхъ взглядовъ. Было-бы полезно ихъ пере-
3 смотрѣть, чтобы не | очутиться въ положеніи простолюдина, увѣреннаго, что солнце вертится и играетъ на Ивановъ день. Полезно выставить и новые «les pourquoi», потому что не извѣданнаго много, и оно часто идетъ за рѣшенное, понятное само собою, какъ будто всѣ мы условились хотя бы относительно, напримѣръ, того, что такое романтизмъ и классицизмъ, натурализмъ и реализмъ, что такое возрожденіе и т. п.

Такими вопросами я хотѣлъ бы заняться. Примѣры я возьму не изъ современности, хотя все къ ней сводится. Старина отложилась для насъ въ перспективу, гдѣ многія подробности затушеваны, преобладаютъ прямыя линіи, и мы склонны принять

ихъ за выводы, за простѣйшія очертанія эволюціи. И отчасти мы правы: историческая память минуетъ мелочные факты, удерживая лишь вѣскіе, чреватые дальнѣйшимъ развитіемъ. Но историческая память можетъ и ошибаться; въ такихъ случаяхъ новое, подлежащее наблюденію, является мѣриломъ старому, пережитому внѣ нашего опыта. Прочные результаты изслѣдованія въ области общественныхъ, стало быть, и историко-литературныхъ явленій, получаются такимъ именно путемъ. Современность слишкомъ спутана, слишкомъ насъ волнуетъ, чтобы мы могли разобраться въ ней цѣльно и спокойно, отыскивая ея законы; къ старинѣ мы хладнокровнѣе и невольно ищемъ въ ней уроковъ, которымъ не слѣдуемъ, обобщеній, къ которымъ манитъ ея видимая законченность, хотя сами мы живемъ въ ней наполовину. Это и даетъ намъ право голоса и провѣрки. Еще недалеко то время, когда вопросы о развитіи религіознаго сознанія и языка рѣшались на основаніи однихъ лишь древнихъ документовъ. Мы увлеклись Ведами и санскритомъ и создали зданіе сравнительной миѳологіи и лингвистики, относительно стройныя системы, въ которыхъ все было на мѣстѣ и многое условно; не будь этихъ системъ, не явилась бы критика, повѣрка прошлаго настоящимъ. Мы конструировали религіозное міросозерцаніе первобытнаго человѣка, не спросившись близкаго къ намъ опыта, объектомъ котораго служитъ наше простонародіе, служимъ мы сами; строили фонетическіе законы для языковъ, звуки которыхъ никогда до насъ не доносились, а рядомъ съ нами бойко живутъ и развиваются діалекты, развиваются по тѣмъ же законамъ физіологіи и психологіи, какъ и у нашихъ прародителей арійцевъ. Прогрессъ въ области миѳологической и лингвистической наукъ зависитъ отъ повѣрки системъ, построенныхъ на фактахъ историческаго прошлаго, наблюденіями надъ жизнью современныхъ суевѣрій и говоровъ. То же въ исторіи литературы: наши возрѣнія на ея эволюцію создались | на исторической перспективѣ, 4
въ которую каждое поколѣніе вноситъ поправки своего опыта и накопляющихся сравненій. Мы отказались отъ личнаго, въ на-

шемъ смыслѣ слова, автора гомеровскихъ поэмъ, потому что наблюденія надъ жизнью народной поэзіи, которую внѣшнимъ образомъ приравнивали къ условіямъ ея древнѣйшаго проявленія, раскрыли невѣдомые дотолѣ процессы массоваго безличнаго творчества. Затѣмъ мы отказались и отъ крайностей этихъ воззрѣній, навѣянныхъ романтизмомъ, отъ несбыточнаго народа-поэта, потому что въ народной поэзіи личный моментъ объявился въ бо̀льшей мѣрѣ, чѣмъ вѣрили и прежде; гомеровская критика поступилась съ своей стороны, и личный авторъ или авторы гомеровскихъ поэмъ снова выступаютъ передъ нами, хотя и не въ той постановкѣ, какъ прежде.

Я заговорилъ о романтизмѣ, и мнѣ хочется показать на немъ, какъ часто старыя формулы исправляются и освѣща̀ются новыми, и наоборотъ. Опредѣленій романтизма множество, начиная съ Гёте, для котораго классическое было равносильно здоровому, романтическое — болѣзненному; романтики находили опредѣленія романтизма въ безграничномъ субъективизмѣ, въ «реализаціи прекраснаго изображеніемъ характера» (la realisation de la beauté par l'expression du caractère); для Брюнетьера романтизмъ, индивидуализмъ и лиризмъ существенно одно и то же: начнешь съ одного, кончишь другимъ и т. д. Но одну общую черту можно подчеркнуть какъ въ явленіи, такъ и въ опредѣленіяхъ сѣверно-европейскаго романтизма: стремленіе личности сбросить съ себя оковы гнетущихъ общественныхъ и литературныхъ условій и формъ, порывъ къ другимъ, болѣе свободнымъ, и желаніе обосновать ихъ на преданіи. Отсюда идеализація народной старины, или того, что казалось народностью: увлеченіе средними вѣками, съ включеніемъ католичества, разцвѣченнаго фантастически, и рыцарства: moeurs chevaleresques (M-me de Staël); любовь къ народной поэзіи, въ которой оказывается такъ много не своего, къ природѣ, въ которой личность могла развиваться эгоистично, довлѣя себѣ въ паѳосѣ и наивномъ самообожаніи, въ забвеніи общественныхъ интересовъ, иногда въ реакціи съ ними. Эти общія теченія не бросаютъ ли свѣтъ на нѣкоторыя

стороны италіанскаго гуманизма? Основы латинской культуры и
міросозерцанія долго покоились въ Италіи подъ наноснымъ грун-
томъ средневѣковыхъ церковныхъ идей и учрежденій, вымогаясь
наружу, пока не сказались открыто, сознательно, отвѣчая та-
кому же требованію обновленія на почвѣ народныхъ основъ, на
этотъ разъ не фиктивныхъ и не фантастиче|скихъ? Гуманизмъ— 5
это романтизмъ самой чистой латинской расы; оттуда опредѣлен-
ность и прозрачность его формулъ, въ сравненіи съ туманностью
романтическихъ; но тамъ и здѣсь сходныя образованія въ области
индивидуализма и та-же ретроспективность въ литературѣ и міро-
воззрѣніи.

Вотъ какого рода параллели я буду имѣть въ виду при слѣдующемъ изложеніи.

Начнемъ съ эпоса. На извѣстной стадіи народнаго развитія поэтическая продукція выражается пѣснями полулирическаго, полуповѣствовательнаго характера, либо чисто эпическими [1]). Онѣ вызваны яркими событіями дня, боевыми подвигами племени, клана, воспѣваютъ героевъ, носителей его славы, группируются вокругъ нѣсколькихъ именъ. Въ иныхъ случаяхъ творчество пошло и далѣе, и сохранились эпопеи, за которыми чувствуются групповыя народныя пѣсни, поэмы, обличающія цѣльность личнаго замысла и композиціи, и вмѣстѣ съ тѣмъ не личныя по стилю, не носящія имени автора, либо носящія его фиктивно. Мы имѣемъ въ виду гомеровскія поэмы и французскія chansons de geste древней поры, представителемъ которыхъ является chanson de Roland; тѣ и другія съ содержаніемъ историческихъ преданій. Что вызвало эту особую поэтическую эволюцію и *почему* иныя народности обошлись однѣми былевыми пѣснями? Прежде всего личный починъ, при отсутствіи заявленія о немъ, указываетъ на такую стадію развитія, когда личный поэтическій актъ уже воз-

---

1) Образецъ такихъ лиро-эпическихъ кантиленъ мѣстно-историческаго содержанія представляютъ Картвельскія пѣсни (Сборн. матер. для описанія мѣстностей и племенъ Кавказа, XIX, 2-ой отд.).

моженъ, но еще не ощущается, какъ таковой, по скольку личный, еще не объектировался въ сознанiи, какъ индивидуальный процессъ, отдѣляющiй поэта отъ толпы. Даръ пѣсенъ не отъ него, а извнѣ: къ нему прiобщаются, отвѣдавъ чудеснаго напитка, или это наважденiе нимфъ-музъ: съ точки зрѣнiя греческаго nympholeptos—поэтъ и бѣсноватый, схваченный нимфами, одно и то же.— Это перiодъ великихъ анонимныхъ начинанiй въ области поэзiи и образовательныхъ искусствъ. Народныя эпопеи анонимны, какъ средневѣковые соборы.

Къ этому присоединяется и другой народно-психологическiй моментъ. Въ основѣ французскихъ chansons de geste лежатъ старыя былевыя пѣсни о Карлѣ Великомъ и его сверстникахъ, заслонившiя и поглотившiя болѣе древнiя пѣсенныя преданiя меровингской поры. Онѣ жили, можетъ быть, группировались, какъ наши былины, забывались и обобщались: это обычный механическiй процессъ народной идеализацiи. Черезъ два столѣтiя chan-
6 sons de geste обновятъ эти | сюжеты; тѣ же имена и сходные подвиги, но настроенiе новое: мы въ разгарѣ феодальной эпохи, полной звука мечей и героически-народнаго, жизнерадостнаго самосознанiя, поддержаннаго чувствомъ единой политической силы; douce France раздается повсюду. Личный поэтъ выбралъ бы для выраженiя этого нацiональнаго самосознанiя вымышленные типы, либо современныхъ историческихъ дѣятелей съ поправками подъ стиль типа. Для полу-личнаго пѣвца старой эпопеи, какъ мы характеризовали его выше, это было бы психически немыслимо, да его бы и не поняли, и онъ безсознательно берется за матерiалъ старыхъ преданiй и пѣсенныхъ типовъ, которые поколѣнiя пѣвцовъ и слушателей постепенно приближали къ своему пониманiю, къ уровню времени. Императоръ Карлъ сдѣлается народнымъ властителемъ Францiи тѣмъ же путемъ, какимъ Илья Муромецъ богатыремъ - крестьяниномъ; сарацины, саксы стали врагами Францiи вообще, поэту оставалось только овладѣть этой совершившейся безъ него, но и въ немъ самомъ, идеализацiей — и явился французскiй историческiй эпосъ; историческiй не въ томъ

смыслѣ, что въ немъ выведены дѣйствительныя историческія
лица, а въ томъ, что въ формахъ прошлаго онъ выразилъ народ-
ное настроеніе настоящаго.

Такимъ образомъ условія появленія большихъ народныхъ эпо-
пей были бы слѣдующія: личный поэтическій актъ безъ сознанія
личнаго творчества, поднятіе народно-политическаго самосознанія,
требовавшаго выраженія въ поэзіи; непрерывность предыдущаго
пѣсеннаго преданія, съ типами, способными измѣняться содержа-
тельно, согласно съ требованіями общественнаго роста. Тамъ,
гдѣ, почему бы то ни было, эти условія не совпали, продукція на-
родной эпопеи кажется немыслимой. Представимъ себѣ, что лич-
ность развилась прежде, чѣмъ созрѣли національное самосознаніе
и чувство исторической родины и народной гордости. Въ такомъ
случаѣ оцѣнка настоящаго будетъ, смотря по личностямъ, раз-
личная, различно и ихъ отношеніе къ воспоминаніямъ прошлаго,
не будетъ той общей почвы энтузіазмовъ и идеальностей, на ко-
торой чутье поэта сходилось съ симпатіями массы. Исторія нѣ-
мецкой литературы указываетъ на подобное явленіе. У герман-
цевъ и романизованныхъ франковъ одинаково существовала эпика
историческихъ воспоминаній; тамъ и здѣсь Карлъ Великій оста-
вилъ отзвуки въ легендѣ и пѣснѣ, но въ то время, какъ Франція
слагалась государственно, и опредѣлялись ея національныя цѣли
и литература на народномъ языкѣ,—политика Оттоновъ еще разъ
повернула Германію къ ненаціональнымъ цѣлямъ всемірной им-
періи, и | первые всходы нѣмецкой литературы были забыты въ 7
новомъ подъемѣ оттоновскаго «латинскаго» возрожденія. Имперіей
съ ея отвлеченными идеалами мира и культуры могли увлекаться
застольные поэты Карла Великаго, какъ позднѣе увлекались
теоретики: народу они ничего не подсказали. Имперія была для
него такой же абстракціей, какъ вначалѣ церковь, но послѣдняя
овладѣла народнымъ сознаніемъ, встрѣчными формами его вѣро-
ваній, тогда какъ первая всегда оставалась формулой. Имперія,
а не германскій народъ, предпринимала итальянскіе походы, и
они не отложились въ эпической памяти; борьба съ венграми, ка-

залось, была народнымъ фактомъ, но она выразилась лишь въ исторической пѣснѣ, не поднимая чувства на высоту эпической идеализаціи, потому что чувство политической самоопредѣленной національности не развито, въ сравненіи съ сосредоточенной энергіей французскаго королевства нѣмецкая имперія — отягченный сномъ великанъ (Schultheiss); у миннезингеровъ есть патріотическіе мотивы, слышится лирическій кликъ: Deutschland über Alles! но личное сознаніе не отражается въ настроеніи эпоса. Его носители — шпильманы, бродячіе клерики, vagi, въ родѣ Лампрехта, Конрада и др.; ихъ темы заимствованы отовсюду: и французскіе романы, и восточныя легенды, проникнутыя фантастической поэзіей апокрифа, и старыя преданія франкскія, лангобардскія, готскія. Ихъ географія шире политической Германіи: Италія и Бари, Константинополь и Палестина съ Іерусалимомъ; это не географія крестовыхъ походовъ, фактически объединившихъ востокъ и западъ, а теоретическій кругозоръ Имперіи, въ которомъ исчезали отдѣльныя національности, исчезала на дѣлѣ нѣмецкая. Въ такой яркой поэмѣ, какъ Нибелунги, историческія воспоминанія о бургундахъ и гуннахъ, обновившіяся съ появленіемъ новыхъ гунновъ-мадьяръ, и миѳологическая сказка о Сигфридѣ не приводятъ къ тому боевому сознанію, которое отвѣтило бы «милой Франціи» въ пѣснѣ о Роландѣ. Нѣмецкій эпосъ — романтическій, не народно-историческій.

У насъ не было ни того, ни другого, хотя эпическія пѣсни существовали и даже успѣли группироваться вокругъ личности князя Владиміра. *Почему*? На это отвѣтитъ предыдущее сравненіе. Не было, стало быть, сознанія народно-политической цѣльности, которую сознаніе религіозной цѣльности не восполняло. Слово о Полку Игоревѣ не народно-эпическая поэма, а превосходный лирическій плачъ о судьбахъ православной Руси. Когда миновала татарская эпоха и политическое объединеніе явилось
8 поддержкой національному само|сознанію, время эпоса было пропущено, потому что личное сознаніе вступило въ свои права, если и не въ области поэтическаго творчества, какъ было на Западѣ.

Сложеніе народныхъ эпопей съ сюжетами изъ народной исторіи и какъ выраженіе національнаго самосознанія освѣщаетъ и другой вопросъ: *почему* животная эпопея объявилась именно въ феодальной Франціи, ибо нѣмецкій Reinhart лишь обработка французскаго оригинала. Въ основѣ этой эпопеи лежатъ распространенныя повсюду животныя сказки съ типическими лицами—звѣрями; латинскіе апологи и басни и чудеса Физіолога, проникая въ средне-вѣковую монастырскую келью, познакомили сѣверныхъ людей съ неслыханными звѣрями и царемъ-львомъ; они же дали, быть можетъ, и первый поводъ — пересказать и обработать туземныя и захожія сказки, до тѣхъ поръ не прикосновенныя къ литературѣ. Эти животныя сказки циклизуются, какъ былевыя пѣсни, вокругъ своихъ героевъ; одна досказываетъ, имѣетъ въ виду другую; не получается цѣльной поэмы въ родѣ старыхъ карловингскихъ, но нѣчто связанное единствомъ содержанія и освѣщенія. Такъ называемый romans du Renart — героическій эпосъ на изнанку, съ тѣми же типами, но схваченными съ отрицательной стороны, съ феодальнымъ сюзереномъ, царемъ львомъ, съ дикимъ и глупымъ феодаломъ волкомъ и веселымъ и злостнымъ проходимцемъ Ренаромъ, буржуа и легистомъ, разлагающимъ цѣльность героическаго міросозерцанія. Именно такую цѣльность, уже нашедшую пѣсенное выраженіе, и предполагаетъ животный эпосъ: сказки—его матеріалъ, литературная басня была ему поводомъ, героическая поэма дала схему; лишь позже явятся цѣли сатиры.

И вотъ, между прочимъ, *почему* у насъ не могло быть животной эпопеи, хотя животными сказками мы не бѣднѣе, если не богаче другихъ народовъ, и новѣйшіе европейскіе изслѣдователи этого вопроса обращаются къ намъ за матеріаломъ и освѣщеніемъ. Животной эпопеѣ надо было прислониться къ героической, а она не успѣла сложиться. Сатирическія сказки съ звѣрями, какъ дѣйствующими лицами, въ родѣ сказки о Ершѣ Ершовичѣ, уже стоятъ внѣ полосы развитія эпоса.

Я сказалъ, что литературная басня могла быть однимъ изъ

первыхъ поводовъ записать и народную животную сказку. Это положеніе можно обобщить, чтобы отвѣтить на цѣлый рядъ вопросовъ, вызываемыхъ развитіемъ ново-европейскихъ литературъ.

Трудно представить себѣ теоретически, какъ и при какихъ условіяхъ совершился тотъ процессъ, который можно обозначить
9 прояв|леніемъ въ сознаніи поэтическаго акта, какъ личнаго. Древнія литературы здѣсь ничего не освѣщаютъ, мы не знаемъ, при какихъ условіяхъ онѣ зарождались, какіе посторонніе элементы участвовали въ ихъ созданіи, и мы сами слишкомъ мало знакомы съ процессами народной психики, чтобы въ данномъ случаѣ дѣлать заключенія къ прошлому отъ явленій современной народной пѣсни. Древнѣйшія пѣсни обрядоваго и эпическаго характера принадлежали общему культу и преданію, изъ нихъ не выкидывали ни слова; мы можемъ представить себѣ, что умственная и образовательная эволюція оставила ихъ позади, что ихъ повторяютъ, полупонимая, искажая и претворяя, но и то и другое безсознательно, не вмѣняя того въ личный починъ или заслугу, не ощущая зарождающагося *я*. А въ этомъ весь вопросъ.

На почвѣ европейской культуры съ характерною для нея двойственностью образовательныхъ началъ онъ рѣшается легче и осязательнѣе. Когда сѣверный викингъ видѣлъ въ какой-нибудь ирландской церкви вычурное романское изображеніе креста, символическіе аттрибуты, раскрывавшіе за собою фонъ легендъ, онъ становился лицомъ къ лицу съ незнакомымъ ему преданіемъ, которое не обязывало вѣрой, какъ его собственное, и невольно увлекался къ свободному упражненію фантазіи. Онъ толковалъ и объяснялъ, онъ по своему творилъ. Такъ русскій духовный стихъ представляетъ себѣ Егорія Храбраго живьемъ, по локти руки въ золотѣ, какъ на иконѣ.

Европейская поэзія развилась такимъ именно путемъ: поэтическое чутье возбудилось къ сознанію личнаго творчества не внутренней эволюціей народно-поэтическихъ основъ, а посторонними ему литературными образцами.

Въ XII вѣкѣ Вильгельмъ Мальмсберійскій разсказалъ поэтически-мрачную легенду, случайно вспомнившуюся Гейне: какой-то знатный молодой римлянинъ позвалъ къ себѣ на свадьбу друзей и знакомыхъ; послѣ пира, когда всѣ были навеселѣ, вышли на лугъ, чтобы поплясать и поиграть въ мячъ. Молодой былъ мастеромъ этого дѣла; снаряжаясь къ игрѣ, онъ снялъ обручальный перстень и надѣлъ его на палецъ бронзовой античной статуи, которая тамъ стояла. То была статуя Венеры. Когда по окончаніи игры, онъ подошелъ, чтобы взять свой перстень, палецъ статуи, на который онъ былъ надѣтъ, оказался пригнутымъ къ ладони. Послѣ напрасныхъ усилій освободить кольцо, молодой человѣкъ удалился, не сказавъ ни слова никому, чтобы его не осмѣяли и не похители кольца въ его отсутствіи. Ночью | онъ вернулся въ 10
сопровожденіи слугъ; каково же было его изумленіе, когда палецъ статуи оказался выпрямленнымъ и безъ кольца. Съ тѣхъ поръ между молодымъ и его женой всегда являлось какое-то призрачное существо, невидимое, но ощущаемое: «ты обручился со мной, слышался голосъ, я богиня Венера, твой перстень у меня, и я никогда не отдамъ его». Долгое время длились эти муки; пришлось прибѣгнуть къ заклинаніямъ священника Палумбо, чтобы удалить дьявольское наважденіе [1]).

Западная церковь также открещивалась отъ чаръ классической поэзіи, манившихъ средневѣковаго человѣка, но заговоры не помогли, и союзъ совершился. Западныя литературы вышли изъ этого сочетанія; такъ называемый лже-классицизмъ не что иное, какъ одностороннее развитіе одного изъ присущихъ ему элементовъ, противурѣчивыхъ, но объединенныхъ на первыхъ порахъ потребностью грамотности.

Народъ пѣлъ свои древнія пѣсни, обрядовыя съ остатками язычества, любовныя (winiliod), женскія (puellarum cantica), которыя наивно переносилъ и въ храмы. Онъ или унаслѣдовалъ

---

1) Сл. легенду о юношѣ съ острова Книда, влюбленномъ въ Афродиту Праксителя, Cherbuliez, L'art et la nature, p. 11.

ихъ, либо творилъ безсознательно по типу прежнихъ, не соединяя съ ними идеи творчества, личной цѣнности, а церковь обезцѣнивала ихъ въ его глазахъ, говоря объ ихъ языческомъ содержаніи и грѣховномъ соблазнѣ. И та же церковь обучала грамотности по латинскимъ книгамъ, заглядывала, въ цѣляхъ риторическаго упражненія, въ немногихъ классическихъ поэтовъ, дозволенныхъ къ чтенію, пріучала любоваться ихъ красотами, обходить соблазны аллегорическимъ толкованіемъ; любопытство было возбуждено, читались втихомолку и поэты, не патентованные школьнымъ обиходомъ, и на чужихъ образцахъ воспитывались къ сознанію того, что было еще не выяснено на путяхъ народно-психическаго развитія. Стали творить, подражая; для этого надо было научиться языку, овладѣть поэтическимъ словаремъ, проникнуться стилемъ, если не духомъ писателя — это ли не личный подвигъ? Въ духовной школѣ развилось понятіе dictare въ значеніи упражненія, сочиненія вообще, лишь впослѣдствіи съузившагося къ значенію поэтическаго вымысла: dichten. Отъ понятія труда, къ которому способны были немногіе, переходили къ понятію творчества, сначала и естественно на языкѣ образцовъ, въ робкомъ подражаніи ихъ манерѣ, съ постепеннымъ вторженіемъ личныхъ и современныхъ мотивовъ. Когда народная рѣчь окрѣпла и оказалась годной для поэтическаго выраженія, не безъ воздѣйствія латинской
11 школы, когда | развитіе личнаго сознанія искало этого выраженія, импульсъ былъ уже данъ. Рыцарская лирика съ ея личными поэтами и тенденціями явилась лишь новымъ выраженіемъ скрещиванія своего, народнаго, съ пришлымъ и культурнымъ, что ускорило народно-поэтическую эволюцію, поставивъ ей серьезныя задачи.

Такъ было на Западѣ, съ его латинской школой, незамѣтно разсѣвавшей лучи классической культуры, съ священнымъ писаніемъ, которое упорно берегли отъ вторженія народной рѣчи. Христіанская мысль, можетъ быть, оттого не выигрывала, народъ обходился катехизаціей духовника, проповѣдью, легендой и толковой библіей, но въ то время, какъ онъ коснѣлъ въ двоевѣріи,

вокругъ латинской библіи создалась и поддерживалась латинская школа, съ слабыми, а затѣмъ яркими откровеніями древней поэзіи. Когда въ XIII—XIV вѣкахъ появились переводы священнаго писанія на народныхъ языкахъ, латинская школа уже сдѣлала свое дѣло.

*Почему* славянскій востокъ не произвелъ въ средніе вѣка своей изящной литературы, своей личной поэзіи, не создалъ литературной традиціи[1])? Многое можно объяснить болѣе позднимъ выступленіемъ славянства на почву культурной исторіи, географическимъ положеніемъ, обязывавшимъ къ борьбѣ съ иноплеменнымъ востокомъ и т. п. Остановимся лишь на школѣ, на двойственности образовательныхъ элементовъ, которые и здѣсь, какъ на Западѣ, опредѣлили характеръ новаго развитія — въ отличіе отъ (видимой, по крайней мѣрѣ) цѣльности древняго. И здѣсь, съ одной стороны, народная, языческая, обрядовая или былевая поэзія, богатству которой мы до сихъ поръ дивуемся въ ея сербскихъ и русскихъ образцахъ, оригинальная по колориту и метру, которой не забыть въ общемъ аккордѣ европейскихъ пѣсенъ; съ другой — церковь, за которой стояло образовательное греческое преданіе, поэтическое и философское. Имъ она поступилась на славянской почвѣ; цѣлямъ и успѣху проповѣди отвѣтилъ принципъ народныхъ церквей, народныхъ и по языку поученій и по церковно-славянскому переводу Св. Писанія, болѣе внятному вѣрующимъ, чѣмъ латинская библія. Это былъ шагъ впередъ въ смыслѣ усвоенія и преуспѣянія христіанскаго ученія, хотя двоевѣріе народно-славянской поэзіи ничѣмъ не отличается отъ сходныхъ явленій на Западѣ и, пожалуй, еще откровеннѣе. Славянская библія опредѣлила, въ извѣстной мѣрѣ, и характеръ школьнаго дѣла: не было того импульса, который заставилъ западнаго человѣка учиться по Донату языку, который былъ языкомъ библіи и мессы, но и языкомъ Виргилія; не было образ|цовъ, чужаго 12

1) Иначе Срезневскій, Мысли, 115—116: отсутствіе стихотворства у славянъ объясняется исключительнымъ спросомъ на литературу византійскую, гдѣ художественнаго стихотворства не было.

примѣра, который заманилъ бы къ подражанію, къ попыткѣ поднять и свой собственный народно-поэтическій кладъ. Если западную литературу можно представить себѣ, какъ результатъ скрещиванія народнаго съ классическимъ латинскимъ, то на славянскомъ Востокѣ такое скрещиваніе произошло въ болѣе узкомъ смыслѣ, опредѣленномъ цѣлями грамотности и церковнаго просвѣщенія. Вотъ почему не было и поэзіи.

Какъ бы пошло европейское литературное развитіе, предоставленное эволюціи своихъ собственныхъ народныхъ основъ — вопросъ, повидимому, безплодный, но вызывающій нѣкоторыя теоретическія соображенія, которымъ дѣйствительные факты идутъ навстрѣчу. Очевидно, органическая эволюція совершилась бы медленнѣе, не минуя очередныхъ стадій, какъ часто бываетъ подъ вліяніемъ чуждой культуры, заставляющей, иногда не во время, дозрѣвать не зрѣлое, не къ выгодѣ внутренняго прогресса. Въ основѣ греческой драмы лежатъ обрядовыя хоровыя пѣсни, вродѣ нашихъ весеннихъ хороводовъ; ихъ простѣйшее религіозное содержаніе обобщилось и раскрылось для болѣе широкихъ, человѣческихъ идей въ культѣ Діониса; художественная драма примкнула къ этой метаморфозѣ народнаго аграрнаго игрища. Обратимся на Западъ. И здѣсь существовали народные хороводы, простѣйшія основы драматическихъ дѣйствъ, но дальнѣйшаго развитія на этой почвѣ мы не видимъ; если были зародыши соотвѣтствующаго, обобщающаго культа, то они заглохли, не принеся плода. Явилась церковь и создала изъ обихода мессы родъ духовной сцены — мистерію; но она лишена была народной основы, которая питала бы ее и претворяла, развиваясь вмѣстѣ съ догматомъ и выходя изъ него: церковная основа явилась со стороны, нерушимая, не подлежащая развитію. Площадная сцена, куда переселился впослѣдствіи этотъ религіозный театръ, могла внести въ него нѣсколько бытовыхъ сценъ и комическихъ типовъ, не психологическій анализъ и не понятіе внутренняго конфликта; и здѣсь школа дала лишекъ прогресса, пріучивъ къ иносказанію, къ аллегоризаціи Виргилія, къ обобщеніямъ, которыми она ору-

дывала, какъ живыми лицами: къ фигурамъ Пороковъ и Добродѣтелей, Филологіи[1]) и Человѣка, Every man. Сліяніе этихъ обобщеній съ эпически-неподвижными лицами мистеріи указывало на возможность дальнѣйшаго развитія, на задатки драматической жизни. А между тѣмъ уже въ средневѣковомъ, даже женскомъ монастырѣ читали комедіи Теренція, помнили Сенеку; съ нимъ
снова входитъ въ оборотъ преданіе древней драмы. Въ XIV вѣкѣ | 13
является и первое гласное ему подражаніе. Съ XVI вѣка драма водворилась, какъ признанный литературный жанръ, завоевавшій общія симпатіи: за Шекспиромъ стоитъ англійская драма Сенековскаго типа.

*Откуда* это поднятіе, популярность драмы? Если литература отражаетъ спросы жизни, то между ними и извѣстными поэтическими формами позволено предположить нѣкоторое соотвѣтствіе, еслибъ даже тѣ и другія не развились совмѣстно; усвоивается лишь то, къ чему есть посылка въ сознаніи, во внутреннихъ требованіяхъ духа.

Драма, стало быть, внутренній конфликтъ личности, не только самоопредѣлившейся, но и разлагающей себя анализомъ. Конфликтъ этотъ можетъ выражаться во внѣшнихъ формахъ, объективирующихъ психическія силы и вѣрованія въ живыхъ лицахъ миѳологіи, въ божествахъ, опредѣляющихъ долю, враждебную самоопредѣленію личности; но онъ можетъ представляться и совершающимся внутри человѣка, когда ослабнетъ или видоизмѣнится вѣра во внѣшнія предержащія силы. Такова суть греческой драмы отъ Эсхила до Еврипида.

Провѣримъ эти положенія на судьбахъ европейской драмы въ періодъ ея художественнаго возникновенія.

Развитіе личности: въ Италіи, увлеченной въ народныя стези гуманизма, она выразилась раньше и ярче, чѣмъ гдѣ либо, сказалась и въ особяхъ, и въ новыхъ формахъ политическаго быта, въ подъемѣ литературы и искусства, а между тѣмъ именно

---

1) Теологія? *Ө. Б.*

итальянская драма ограничилась внѣшнимъ подражаніемъ классическимъ образцамъ и не произвела ничего самостоятельнаго, свидѣтельствующаго о высотѣ личнаго подъема.

*Почему это?* Мы обращаемся за справками къ Греціи, къ условіямъ аѳинской политіи, соединяемъ развитіе личности съ требованіями свободнаго общественнаго строя и переносимъ эти выводы на блестящій періодъ Елизаветинской драмы, гдѣ оба условія, казалось, соединились къ одной цѣли. Но мы не въ состояніи помирить этотъ выводъ съ параллельнымъ поднятіемъ испанской драмы, въ душной политической атмосферѣ, подъ религіознымъ гнетомъ, связывавшимъ свободу личности, вогнавшимъ ее въ узкую стезю энтузіазмовъ и паденій. Ясно, что не качества общественной среды вызвали драму, а внезапный подъемъ народнаго самосознанія, воспитаннаго недавними побѣдами къ увѣренности въ грядущихъ, широкіе историческіе и географическіе горизонты, поставившіе національному развитію новыя общечеловѣческія цѣли, новыя задачи для энергіи личности. За греческой, англійской и испанской драмой стоятъ: побѣда элли-
14 низма надъ пер|сидскимъ востокомъ, торжество народно-протестанскаго сознанія, наполняющее такою жизнерадостностью англійское общество эпохи Елизаветы, и грёза всемірной испанской монархіи, въ которой не заходитъ солнце. Въ средѣ, гдѣ личность уходила безъ остатка въ безразличіе массы, ликованія побѣды выразились бы народной эпической пѣсней, въ которой общее настроеніе, общая оцѣнка пережитаго скажется прославленіемъ типическаго героя; въ личности обособившейся яркій историческій моментъ, самая громоздкость обступившихъ ее событій вызоветъ потребность анализа, счетовъ съ собою и съ руководящими началами жизни, въ виду требованія дѣйствія, обострить этотъ внутренній конфликтъ, который явится и условіемъ и продуктомъ индивидуализаціи. Драматическая форма, какъ внѣшнее дѣйство, какъ сцена, уже существовала; теперь она объявится драмой, отвѣчая спросу времени; условіями ея художественнаго обособленія, ея популярности представляются мнѣ:

развитіе личности и громкія событія народно-историческаго характера, открывающія народу новые пути и далекія перспективы.

Если Италія не произвела драмы, то потому, что такихъ именно событій она не пережила. Явленіе гуманизма, которымъ она подарила Европу, не событіе, не переворотъ или внезапное откровеніе, а медленное движеніе впередъ забытыхъ народныхъ началъ. Оно воспитало въ интеллигентной части общества сознаніе культурнаго единства, не пришедшее къ народно-политическому разцвѣту. Италія, какъ цѣлое, была абстрактомъ; существовала масса мелкихъ республикъ и тиранній, съ мѣстными интересами и борьбою, съ трагическими дворцовыми анекдотами, человѣчными и вмѣстѣ съ тѣмъ мелкопомѣстными; имъ не доставало широкаго народнаго фона. Идеализація безотносительно-человѣческаго стала возможной лишь въ нашу буржуазную пору, не въ пору зарожденія художественной европейской драмы. Но можно спросить себя: возможно ли ея развитіе вообще въ условіяхъ мелкой народности, стоящей внѣ широкихъ общечеловѣческихъ задачъ, ограниченной интересами колокольни? Это не исключаетъ, разумѣется, книжную, кабинетную драму.

Говоря объ ея зарожденіи, я отличилъ драму, какъ сценическое дѣйствіе, отъ драмы, какъ извѣстное міросозерцаніе, какъ требованіе дѣйствія и конфликта. Это положеніе ставитъ насъ лицемъ къ лицу съ рядомъ другихъ вопросовъ, непорѣшенныхъ и, можетъ быть, непорѣшимыхъ.

Исторія греческаго литературнаго развитія даетъ намъ, при-
бли|зительно, картину послѣдовательнаго выдѣленія литературныхъ 15
родовъ, которую мы невольно склонны обобщить, усматривая въ каждомъ родѣ, являющемся на сцену исторіи, отраженіе извѣстныхъ общественныхъ и художественныхъ требованій, искавшихъ и находившихъ себѣ соотвѣтствующее выраженіе въ эпосѣ, лирикѣ, драмѣ и романѣ. Литературы новой Европы даютъ видимо такую же послѣдовательность, но органическую или нѣтъ, вотъ вопросъ. Мы уже знаемъ, что наши литературы сложились подъ воздѣйствіемъ пришлыхъ, классическихъ, что, напримѣръ,

ново-европейская драма вышла изъ не народныхъ основъ и доразвилась подъ вліяніемъ древней. Прочныхъ выводовъ здѣсь быть не можетъ, тѣмъ болѣе, что изученіе народной поэзіи открываетъ намъ новыя точки зрѣнія, колеблющія возможные выводы. Оказывается, что въ поэзіи обряда, древнѣйшемъ показателѣ поэтическаго развитія вообще, соединены, въ наивномъ синкретизмѣ, всѣ роды поэзіи, на сколько они опредѣляются внѣшними признаками формы: и драма въ дѣйствіи, и діалогъ хоровода, и эпическій сказъ, и лирическая пѣсня; болѣе того: все это въ соединеніи съ музыкой, которая долгое время будетъ сопровождать продукцію той или другой поэтической формы, послѣдовательно выдѣляющейся изъ безразличія обрядовой поэзіи: будутъ пѣть и эпосъ, лирику, и въ драмѣ будетъ присутствовать музыкальный элементъ; обособленіе музыки отъ лирическаго текста и одностороннее развитіе послѣдняго совершилось въ Греціи въ по-Александровскую пору. По какому принципу совершилось это выдѣленіе, мы рѣшать не станемъ; вопросы генезиса, всегда темные, лучше предоставить поэтикѣ будущаго, поставленной на раціонально-исторической почвѣ. Обратимся къ новой Европѣ, съ двойственностью ея образовательныхъ и поэтическихъ элементовъ: здѣсь эпосъ и лирика даны издавна, съ среднихъ вѣковъ; развилась и драма, испытавшая съ XIV вѣка и вліяніе драмы классической; съ XIV вѣка водворяется и художественная новелла, прототипъ нашего романа. Съ тѣхъ поръ мы владѣемъ всѣми главными формами поэзіи, а историческій опытъ продолжаетъ убѣждать насъ, что между ними есть какое-то чередованіе, какъ бы естественный подборъ въ уровень съ содержаніемъ сознанія. Это, быть можетъ, ложное впечатлѣніе, но оно само собою напрашивается. *Почему* драма является преобладающей поэтической формой въ XVI—XVII вѣкахъ? *Почему* новелла-романъ надвигается начиная съ конца XIV вѣка, чтобы стать господствующимъ литературнымъ выраженіемъ нашего времени? Послѣдній вопросъ не разъ ставили въ ожиданіи от-
16 вѣта, который и мы | не въ состояніи дать. Ограничусь параллелью,

которая, быть можетъ, объяснитъ намъ не происхожденіе романа, а качества общественной среды, способной его воздѣлывать. Въ Греціи драма стоитъ еще въ полосѣ національно историческаго развитія, романъ принадлежитъ той порѣ, когда завоеванія Александра Великаго его нарушили, когда самостоятельная Греція исчезла во всемірной монархіи, смѣшавшей востокъ и западъ, преданія политической свободы поблекли вмѣстѣ съ идеаломъ гражданина, и личность, почувствовавъ себя одинокой въ широкихъ сферахъ космополитизма, ушла въ самое себя, интересуясь вопросами внутренней жизни за отсутствіемъ общественныхъ, строя утопіи за отсутствіемъ преданія. Таковы главныя темы греческаго романа: въ нихъ нѣтъ ничего традиціоннаго, все интимно буржуазное; это драма, перенесенная къ очагу, со сцены — въ условія домашняго обихода; она остается, тѣмъ не менѣе, драмой, дѣйствіемъ: таково на самомъ дѣлѣ названіе греческаго романа. Древніе греки жили общественной жизнью, на агорѣ, болѣе чѣмъ дома, и тогда какъ дома жилось просто, храмы были чудомъ искусства, театръ народнымъ учрежденіемъ. Средневѣковые флорентійцы любили роскошь общественныхъ празднествъ и съ торжествомъ носили по улицамъ мадонну Чимабуэ, потому что видѣли въ ней идеалъ красоты, а дома царили родовые нравы, воспѣтые Данте: мужчины умывались рѣдко и за столомъ не знали вилки. Мы замѣнили художественную пестроту старинной одежды — чернымъ сюртукомъ, великолѣпіе нашихъ публичныхъ зданій отличается ремесленнымъ колоритомъ, за то искусство и поэзія въ миніатюрѣ спустились до домашняго употребленія, и драму мы переживаемъ въ формахъ романа для чтенія въ обстановкѣ домашняго комфорта.

Это, быть можетъ, не отвѣтъ на вопросъ, поставленный выше: о соотвѣтствіи между данной литературной формой и спросомъ общественныхъ идеаловъ. Соотвѣтствіе это, вѣроятно, существуетъ, хотя мы и не въ состояніи опредѣлить законности соотношеній. Несомнѣнно одно подтверждается наблюденіемъ, что извѣстныя литературныя формы падаютъ,

когда возникаютъ другія, чтобы иногда снова уступить мѣсто прежнимъ.

Падаютъ и возникаютъ не однѣ формы, но и поэтическіе сюжеты и типы. Германскія пѣсни о Карлѣ Великомъ возстали еще разъ въ формахъ феодальной эпопеи; въ періоды народныхъ бѣдствій или возбужденій, демократическихъ или мистическихъ, видѣли одни и тѣ же страхи, и надежды одѣвались въ тѣ же или
17 сходные образы: ждали | послѣдняго часа, или послѣдней битвы, когда явится избавитель, кто бы онъ ни былъ, византійскій ли императоръ или Дантовскій Вельтро, Фридрихъ Барбаросса или Наполеонъ III. Въ 1686 году лѣто сулило богатую жатву и довольство, а жители Граубюндена еще помнили живо ужасы 30-ти лѣтней войны и религіозная политика Людовика XIV настраивала ихъ къ серьознымъ опасеніямъ: что то будетъ? И вотъ два путника ѣхали однажды по дорогѣ въ Куръ, видятъ, въ кустѣ лежитъ ребенокъ, закутанный въ пеленки. Они сжалились надъ нимъ, велѣли слугѣ взять его съ собой, но какъ ни силился онъ, одинъ и вдвоемъ, поднять его не смогли. «Не трогай меня, послышался голосъ дитяти, меня вамъ не поднять (вспомнимъ неподъемную сумочку въ нашей былинѣ), а я вотъ что скажу вамъ: быть въ этомъ году великому урожаю и благорастворенію, но не многіе доживутъ до него».—1832 годъ переноситъ насъ къ юльской революціи, «юной Германіи» и временамъ Bundestag'а; свирѣпствуетъ холера и въ народѣ тѣ же тревожныя ожиданія; въ Гартвальдѣ подъ Карльсруэ охотникъ встрѣтилъ вечеромъ послѣ захода солнца три бѣлыя женскія фигуры. «Кому будетъ ѣсть хлѣбъ, который уродится въ этомъ году? сказала одна изъ нихъ; кому пить вино, котораго будетъ вдоволь? спросила другая; кому будетъ хоронить всѣхъ тѣхъ покойниковъ, которыхъ унесетъ смерть?» кончила третья.—Въ 1848 году то же настроеніе и сходная легенда въ Ангальтѣ: въ теченіе нѣсколькихъ ночей сторожъ въ Klein-Köthen'ѣ видѣлъ на полѣ, гдѣ вообще никакихъ строеній не было, домъ съ тремя освѣщенными окнами; встревоженный видѣніемъ, онъ сообщилъ о немъ священнику, и они вмѣстѣ

пошли посмотрѣть въ чемъ дѣло. Въ домѣ за столомъ сидѣлъ маленькій человѣкъ и писалъ; онъ кивнулъ въ окно священнику, и когда тотъ вошелъ, молча подвелъ его поочередно къ каждому изъ трехъ оконъ. Выглянулъ священникъ въ одно: роскошное поле, густая пшеница стоитъ въ ростъ человѣка, отягченная колосьями; изъ другого иной видъ: поле битвы, усѣянное трупами и море крови; въ третьемъ открылась прежняя нива, на половину сжатая, но на всей полосѣ всего одинъ человѣкъ[1]).

Я полагаю, никакія теоретическія соображенія не мѣшаютъ намъ перенести эту повторяемость народной легенды къ явленіямъ сознательно художественной литературы. Сознательность не исключаетъ законности, какъ статистическія кривыя — сознанія самоопредѣленія. Намѣчу лишь нѣсколько фактовъ. Старая титаническая легенда о познаніи добра и зла отразилась въ средневѣковыхъ разказахъ, и мы | встрѣчаемъ ея поэтическій апоѳеозъ 18
въ XVI—XVII вѣкахъ: въ Фаустѣ Марло и El magico prodigioso Кальдерона. Въ нихъ выразилось настроеніе эпохи, передъ которой открылись невиданные умственные кругозоры, и она хочетъ овладѣть ими въ юношески самоувѣренномъ сознаніи своихъ силъ. Фаустъ — это типъ мыслящаго человѣка поры гуманизма, вступившій въ борьбу со старымъ міросозерцаніемъ, удѣлявшимъ личности лишь скромную роль исполнителя, идущаго назначенной чередой. Такіе люди были, они или достигали или гибли, не уступая; ихъ побѣды не въ достиженіи, а въ цѣляхъ борьбы, во внутренней потребности освобожденія (Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen). Другіе пошли было навстрѣчу новымъ вѣяніямъ, увлеклись до паденія, до чувства своего безсилія и несбыточности надеждъ, и возвращались вспять къ прежней вѣрѣ, къ ея простодушно буржуазному покою. И вотъ почему обновляется въ литературѣ именно XVI вѣка, отражая нерѣдко факты личной жизни, евангельская легенда о блудномъ сынѣ,

---

1) Сл. сходныя легенды смоленскія и екатеринославскія въ Этнографич. Обозрѣніи, VI, 212; XIII—XIV, 250; XV, 189; XVI, критика, 193 (изъ Ков. Губ. Вѣд.); XVII, 188.

искавшемъ чего-то лучшаго и снова вернувшемся подъ отеческій кровъ. Всѣ искали чего-то: лучшаго общественнаго устройства, болѣе свободныхъ условій для преуспѣянія личности, новыхъ идеаловъ. Изстари (уже Діону Хризостому) знакома потѣшная сказка о какой-то небывалой странѣ, гдѣ всѣ счастливы, никому ни въ чемъ нѣтъ недостатка, рѣки текутъ молокомъ, берега кисельные, и жареная дичь сама летитъ въ ротъ. Эта реалистическая греза служитъ теперь выраженію идеальныхъ потребностей духа: возникаютъ соціальныя утопіи, начиная съ телемской обители Рабле и утопіи Томаса Мора до Cyrano de Bergerac, Робинзонадъ XVIII вѣка и благонамѣренныхъ сновидѣній, что̀ будетъ за столько то тысячъ лѣтъ впередъ. Настаютъ эпохи общественной усталости, и обновляются сюжеты пасторали, когда человѣка тянетъ къ непосредственной природѣ, къ опрощенію — хотя бы въ стилѣ барышни-крестьянки, къ народной пѣснѣ и народной старинѣ: это эпохи повѣстей изъ крестьянскаго быта и археологическихъ вкусовъ.

Это очередное обновленіе сюжетовъ, повидимому, не всегда является отвѣтомъ на органическія требованія общественно-поэтическаго развитія. Талантливый поэтъ можетъ напасть на тотъ или другой мотивъ случайно, увлечь къ подражанію, создать школу, которая будетъ идти въ его колеѣ, не отвѣчая тѣмъ требованіямъ, иногда имъ наперекоръ. Такъ пережилъ свое время феодальный эпосъ, Петраркизмъ; такъ были отсталые классики и романтики. Но если взглянуть на эти явленія издали, въ исто-
19 рической перспективѣ, всѣ | мелкіе штрихи, мода и школа и личныя теченія стушуются въ широкомъ чередованіи общественно-поэтическихъ спросовъ и предложеній.

Сюжеты обновляются, но подъ условіемъ тѣхъ видоизмѣненій, которыя отличаютъ, напримѣръ, Донъ Жуана А. Толстого отъ его многочисленныхъ предшественниковъ, аскетическую легенду о гордомъ царѣ отъ ея передѣлки у Гаршина; тему объ отцахъ и дѣтяхъ въ ея различныхъ выраженіяхъ до Тургеневскаго романа.

Возьмемъ примѣръ изъ далекаго прошлаго: Апулей подслушалъ какую-то милезійскую сказку и пересказалъ намъ ее въ прелестной повѣсти объ Амурѣ и Психеѣ, гдѣ реальное опоэтизировано и одухотворено на столько, что въ раннюю христіанскую пору Психея стала символомъ души, разобщавшейся съ своимъ божественнымъ началомъ и тревожно ищущей соединенія съ нимъ. Что это была за милезійская сказка, — мы не знаемъ, но сюжетъ ея распространенъ у разныхъ народовъ съ подробностями, указывающими, въ какихъ простѣйшихъ бытовыхъ отношеніяхъ она сложилась. Есть еще и существовали эксогамическія расы, возводившія свое происхожденіе къ какому нибудь природному объекту: растенію или животному; этого родоначальника каждое такое племя почитало, какъ святыню, какъ свой totem, и существовалъ запретъ браковъ между лицами, почитателями одного и того же totem'а, носившими одинъ и тотъ же выражающій его символическій признакъ. Такіе браки обставлялись препятствіями, стѣснительными условіями, отраженіе которыхъ мы видимъ въ условіи, которое Амуръ ставитъ Психеѣ; ихъ нарушеніе вело къ перепитіямъ.

Таково содержаніе эксогамической сказки; у Апулея не узнать ея бытовой подкладки. — Или припомнимъ мотивы: объ увозѣ жены, о похищеніи невѣсты, о спознаніи или встрѣчѣ, нерѣдко враждебной или преступной, между близкими родственниками, отцемъ и сыномъ, братомъ и сестрой. Они встрѣчаются въ средневѣковомъ романѣ, какъ интересныя формулы, какъ данныя для поэтическаго развитія, тогда какъ въ основѣ онѣ отражали реальные факты: брака умыканіемъ, либо эпохи грандіозныхъ народныхъ смѣшеній и переселеній, разлучавшихъ родичей на далекія пространства; оттуда элементъ спознаній въ греческомъ романѣ въ широкихъ перспективахъ Александровой монархіи и знакомыя всѣмъ легенды о боѣ отца съ сыномъ.

Между этими реальными формулами и ихъ позднѣйшими поэтическими воспроизведеніями, между милезійской сказкой и повѣстью Апулея прошли вѣка развитія, обогатившіе содержаніе

20 общественныхъ | и личныхъ идеаловъ; оттуда такая разница въ освѣщеніи. Именно эволюція этихъ идеаловъ не обусловливаетъ-ли повтореніе спросовъ на тотъ или другой литературный сюжетъ, обновленіе старыхъ?...

Мы ощущаемъ эту эволюцію, какъ нѣчто органическое, цѣльное, довлѣющее цѣлямъ человѣческаго развитія, хотя не надо забывать, что она переработала цѣлый рядъ вліяній и международныхъ смѣшеній, которыми такъ богата, напримѣръ, наша европейская культура. Въ нашихъ понятіяхъ нравственности и семьи, красоты и долга, чести и героизма есть масса моментовъ, привзошедшихъ со стороны: въ нашемъ взглядѣ на любовь надъ туземными бытовыми условіями наслоился христіанскій спиритуализмъ, въ него проникли классическія вѣянія и получилось то своеобразное сочетаніе понятій, нормирующихъ не одну только жизнь чувства, но и цѣлыя области нравственности, которое мы въ состояніи прослѣдить отъ рыцарской лирики и романа до Амадисовъ и салона XVII вѣка. Наши представленія о красотѣ человѣка и природы такія-же свободныя и, можетъ быть, ихъ развитію расовыя и культурныя скрещиванія способствовали не менѣе, чѣмъ развитію литературы. Когда типъ непосредственнаго народнаго героизма съ его реальной силой и лукавой сноровкой, не знающей счетовъ съ совѣстью, какъ у Улисса, встрѣтился впервые съ типомъ христіанскаго сомоотреченно-страдательнаго героизма, это была такая же противоположность, какъ Дантовскій «духъ любви» и наивное представленіе некультурныхъ народовъ, источникъ любви—въ печени. А между тѣмъ оба пониманія сжились, прониклись взаимно, а развитіе общественнаго сознанія поставило и новыя цѣли самоотреченному подвигу въ служеніи идеѣ, народу, обществу.

Но оставимъ періодъ начинаній и смѣшеній. Вообразимъ себѣ, что эволюція общественныхъ и личныхъ идеаловъ совершается ровно, что въ ней есть моменты перехода отъ стараго къ новому, когда это новое требуетъ выраженія въ формахъ научной рефлексіи или поэтическаго обобщенія,—что̀ насъ и инте-

ресуетъ. Въ памяти народа отложились образы, сюжеты и типы,
когда-то живые, вызванные дѣятельностью извѣстнаго лица,
какимъ-нибудь событіемъ, анекдотомъ, возбудившимъ интересъ,
овладѣвшимъ чувствомъ и фантазіей. Эти сюжеты и типы обоб-
щались, представленіе о лицахъ и фактахъ могло заглохнуть,
остались общія схемы и очертанія. Онѣ гдѣ-то въ глухой темной
области нашего сознанія, какъ многое испытанное и пережитое,
видимо забытое и вдругъ поражающее насъ, какъ непонятное
откровеніе, какъ новизна и вмѣстѣ старина, въ которой мы не
даемъ | себѣ отчета, потому что часто не въ состояніи опредѣлить 21
сущности того психическаго акта, который негаданно обновилъ
въ насъ старыя воспоминанія. То же самое въ жизни литературы,
народной и художественно-сознательной: старые образы, отго-
лоски образовъ, вдругъ возникаютъ, когда на нихъ явится на-
родно-поэтическій спросъ, требованіе времени. Такъ повторяются
народныя легенды, такъ объясняется въ литературѣ обновленіе
нѣкоторыхъ сюжетовъ, тогда какъ другіе видимо забыты.

*Чѣмъ* объяснить и этотъ спросъ, и это забвеніе? Можетъ быть,
не забвеніе только, а и вымираніе. Отвѣтомъ могли бы послужить
аналогическія явленія въ исторіи нашего поэтическаго стиля,
еслибы эта исторія была написана. Въ нашемъ поэтическомъ
языкѣ, и не только въ оборотахъ, но и въ образахъ, совершается
постепенный рядъ вымираній, тогда какъ многое воскресаетъ для
новаго употребленія; увлеченіе народной и средне-вѣковой поэзіей
со времени Гердера и романтиковъ свидѣтельствуетъ о такомъ
перебоѣ вкусовъ. Не говорю о болѣе или менѣе близкой къ намъ
современности, которую мы уже начинаемъ ощущать, какъ ар-
хаическую, но мы не сочтемъ поэтичнымъ гомеровское сравненіе
героя съ осломъ, враговъ, нападающихъ на него съ досадливыми
мухами, тогда какъ иные образы и сравненія до сихъ поръ оста-
ются въ оборотѣ, избитые, но внятные, видимо связывающіе
насъ, какъ обрывки музыкальныхъ фразъ, усвоенныхъ памятью,
какъ знакомая риѳма, и вмѣстѣ съ тѣмъ вызывающіе вѣчно но-
выя подсказыванія и работу мысли съ нашей стороны. Какой-то

нѣмецкій эрудитъ посвятилъ особую монографію одной поэтической формулѣ, прослѣдивъ ее отъ народной пѣсни до новыхъ проявленій въ изящной литературѣ: Wenn ich ein Vöglein wär! Такихъ формулъ много.

Подсказываніе — это то, что англійская, если не ошибаюсь, эстетика окрестила названіемъ суггестивности. Вымираютъ или забываются, до очереди, тѣ формулы, образы, сюжеты, которые въ данное время ничего намъ не подсказываютъ, не отвѣчаютъ на наше требованіе образной идеализаціи; удерживаются въ памяти и обновляются тѣ, которыхъ суггестивность полнѣе и разнообразнѣе и держится долѣе; соотвѣтствіе нашихъ наростающихъ требованій съ полнотою суггестивности создаетъ привычку, увѣренность въ томъ, что то, а не другое, служитъ дѣйствительнымъ выраженіемъ нашихъ вкусовъ, нашихъ поэтическихъ вожделѣній, и мы называемъ эти сюжеты и образы поэтическими. Метафи-
22 зикъ отвѣтитъ на это историко-сравнительное опре|дѣленіе отвлеченнымъ понятіемъ прекраснаго и даже постарается обобщить его, сравнивъ съ впечатлѣніемъ, которое мы выносимъ изъ другихъ искусствъ. И онъ убѣдитъ насъ, если и для нихъ онъ поставитъ тѣ же вопросы устойчивости и суггестивности, которые опредѣляютъ и нормы изящнаго, и ихъ внутреннее обогащеніе на пути къ той science des rythmes supérieurs, которые отличаютъ наши вкусы отъ вкусовъ дикарей (Jean Lahor). Пока эта работа не сдѣлана, правы будутъ тѣ, которые постараются извлечь понятіе спеціально поэтическаго не только изъ процессовъ его воспріятія и воспроизведенія, но и изъ изученія тѣхъ особыхъ средствъ, которыми располагаетъ поэзія и которыя, накопляясь въ исторіи, обязываютъ насъ, указывая нормы личному символизму и импрессіонизму. Процессовъ воспріятія и воспроизведенія, сказали мы, потому что то и другое существенно одно и то же, разница въ интенсивности, производящей впечатлѣніе творчества. Всѣ мы болѣе или менѣе открыты суггестивности образовъ и впечатлѣній; поэтъ болѣе чутокъ къ ихъ мелкимъ оттѣнкамъ и сочетаніямъ, апперцепируетъ ихъ полнѣе; такъ онъ до-

полняетъ, раскрываетъ намъ насъ самихъ, обновляя старые сюжеты нашимъ пониманіемъ, обогащая новой интенсивностью знакомые слова и образы, увлекая насъ на время въ такое же единеніе съ собою, въ какомъ жилъ безличный поэтъ безсознательно-поэтической эпохи. Но мы слишкомъ многое пережили врозь, наши требованія суггестивности выросли и стали личнѣе, разнообразнѣе; моменты объединенія наступаютъ лишь съ эпохами успокоеннаго, отложившагося въ общемъ сознаніи жизненнаго синтеза. Если большіе поэты становятся рѣже, мы тѣмъ самымъ отвѣтили на одинъ изъ вопросовъ, который ставили себѣ не разъ: *почему*?

---

## 1895.

### Изъ исторіи эпитета[1]).

[Журналъ Мин. Народн. Просвѣщенія, 1895, Декабрь, ч. CCCII, стр. 179—199].

Если я скажу, что исторія эпитета есть исторія поэтическаго стиля въ сокращенномъ изданіи, то это не будетъ преувеличеніемъ. И не только стиля, но и поэтическаго сознанія отъ его физіологическихъ и антропологическихъ началъ и ихъ выраженій въ словѣ—до ихъ закрѣпощенія въ ряды формулъ, наполняющихся содержаніемъ, очередныхъ общественныхъ міросозерцаній. За инымъ эпитетомъ, къ которому мы относимся безучастно, такъ мы къ нему привыкли, лежитъ далекая историко-психологическая перспектива, накопленіе метафоръ, сравненій и отвлеченій, цѣлая исторія вкуса и стиля въ его эволюціи отъ идей полезнаго и желаемаго до выдѣленія понятія прекраснаго. Если бы эта исторія была написана, она освѣтила бы намъ развитіе эпитета; пока хронологія эпитета можетъ послужить матеріаломъ будущаго, болѣе широкаго обобщенія. Польза такой хронологіи стоитъ въ прямой зависимости отъ богатства и разнообразія данныхъ, находящихся въ рукахъ собирателя; я не могу похвалиться ни тѣмъ, ни другимъ и потому даю лишь наброски, ставлю вопросы и прошу дополненій[2]).

---

1) Читано въ засѣданіи Неофилологическаго общества, состоящаго при С.-Петербургскомъ университетѣ, 14-го апрѣля 1895 г.

2) Указанія на источники и пособія, которыми я пользовался, найдутъ себѣ мѣсто въ книгѣ, изъ которой извлечена предлагаемая замѣтка.

Эпитетъ свойственъ и поэзіи, и прозаической рѣчи; въ первой онъ обычнѣе и рельефнѣе, отвѣчая поднятому тону рѣчи. Гельги возвышается надъ другими витязями, какъ *благородный* ясень надъ терновникомъ, — какъ *росою увлаженный* телецъ надъ стадомъ, впереди котораго онъ бѣжитъ (Helgakv. Hundingsbana,
II, 36); Сигурдъ | сравнивается съ *благороднымъ* или *зеленымъ* 180
пореемъ, *блестящимъ* (драгоцѣннымъ) камнемъ, *высоконогимъ* оленемъ, *краснымъ* золотомъ (Gudrunarkv. I, 18; II, 2). Вотъ общій типъ эпитета.

Эпитетъ — одностороннее опредѣленіе слова, либо подновляющее его нарицательное значеніе, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета. Первый родъ эпитетовъ можно бы назвать *тавтологическими: красна дѣвица*, напримѣръ, въ сущности тождесловіе, ибо и прилагательное, и существительное выражаютъ одну и ту-же идею свѣта, блеска, при чемъ въ ихъ сопоставленіи могло и не выражаться сознаніе ихъ древняго содержательнаго тождества. См. еще: *солнце красное, жуто злато* (сербск.), *бѣлый свѣтъ, грязи топучія* и друг.

Второй отдѣлъ составляютъ эпитеты *пояснительные:* въ основѣ какой-нибудь одинъ признакъ, либо 1) считающійся существеннымъ въ предметѣ, либо 2) характеризующій его по отношенію къ практической цѣли и идеальному совершенству. По содержанію эти эпитеты распадаются на цѣлый рядъ групповыхъ отличій; въ нихъ много переживаній, отразились тѣ или другія народно-психическія воззрѣнія, элементы мѣстной исторіи, разныя степени сознательности и отвлеченія и богатство аналогій, ростущее со временемъ.

Говоря о существенномъ признакѣ предмета, какъ характерномъ для содержанія пояснительнаго эпитета, мы должны имѣть въ виду относительность этой существенности.

Возьмемъ примѣры изъ народной поэзіи. Бѣлизна лебеди, напримѣръ, можетъ быть названа ея существеннымъ признакомъ, какъ и ὑγρὸν ὕδωρ (Od. IV, 458), что намъ казалось-бы излиш-

нимъ; но старо-франц. escut *bucler* (Ch. d. Rolant v. 526) характеризуетъ щитъ не со стороны его крѣпости или формы, а по выпуклому, обыкновенно украшенному возвышенію въ срединѣ; «руйно вино» сербской пѣсни отзывается случайностью подбора (Гом. αἴθοψ, рѣже μέλας, ἐρυθρός; ит. vino nero), ея «честити цар», «бјели двори», «вода ладна», «ситна мрежа»; «ступистая лошадушка», «тихомѣрныя бесѣдушки» (Барсовъ, Причит.), «столы бѣлодубовые», «ножки рѣзвыя», «ѣствушка сахарная» и т. п. нашихъ былинъ указываютъ на желаемый идеалъ: коли царь, то честитый, столъ бѣлодубовый, стало быть, хорошій, крѣпкій.

Отсюда пристрастіе къ эпитету «золотой»: у Асвиновъ колесница, и ось, и сидѣнье, и колеса, и вожжи — золотыя, у Варуны золотой панцырь, у Индры громовыя стрѣлы и жилище изъ
181 золота; Слово о | Полку Игоревѣ говоритъ о «златомъ столѣ», златомъ сѣдлѣ и т. д.; въ малорусскихъ народныхъ пѣсняхъ являются золотые столы, ножи, челнокъ, весло, соха, серпъ и т. д.; въ литовскихъ: кольцо, шпоры, подковы, стремя, сѣдло, ключи[1]). У древнихъ германцевъ золото принадлежность боговъ, серебро героевъ; желѣзо является лишь въ позднѣйшихъ произведеніяхъ англо-саксонской и сѣверной поэзіи.

Мѣриломъ подобнаго рода опредѣленій служитъ нерѣдко бытовое или этнографическое преданіе, сохранившееся въ переживаніяхъ. Лучшимъ матеріаломъ для копейныхъ древокъ считался ясень, оттуда ясневое копье гомеровскихъ и старо-французскихъ поэмъ: δόρυ, ἔγχος μείλινον, lance fraisnine, espiez fresnin; рядомъ съ ними, хотя и въ менѣе частомъ употребленіи, ἔγχεα ὀξυόεντα (буковыя; или острыя? рѣдко у Гомера), baston pommerin, espiel de cornier, lance sapine. Въ нашемъ эпосѣ копье мурзамецкое (сл. сѣделышко черкасское) указываетъ на историческія отношенія, какъ и старо-французское arabi при конѣ: то и другое было типомъ хорошаго копья (сербск. вито копје), добраго коня

1) Указаніями на эпитеты литовской и латышской народной поэзіи я обязанъ любезности Э. А. Вольтера. Другія сообщенія изъ области эпитета сдѣланы были мнѣ Л. Н. Майковымъ, В. К. Ернштедтомъ и Гр. Де Ла Бартомъ.

(сербск. добар. коњ). Можетъ быть, такими же отношеніями объясняются «зеленые» щиты старо-французскаго эпоса; наше зелено вино не идетъ въ сравненіе: вино и виноградъ смѣшивались, эпитетъ послѣдняго перенесенъ былъ на первое, тѣмъ легче, чѣмъ менѣе знакомы были съ лозой; зелено вино вызвало далѣе образъ «синяго» кувшина. Иное дѣло *зеленыя пути* (groenir brautir, grêne straeta) сѣверной и англо-саксонской поэзіи: дорóгъ нѣтъ, путь идетъ *зеленымъ* полемъ; въ болгарской поэзіи эти пути, друмы — *бѣлые;* въ старо-французскомъ эпосѣ ихъ эпитетъ anti = antique: *старыя* римскія дороги. Эпитетъ бросаетъ свѣтъ на три культурныя перспективы.

Цвѣтъ волосъ — этническій признакъ; какъ греческіе, такъ и средневѣковые витязи волосаты, въ гомеровскихъ поэмахъ ахеяне зовутся «кудреглавыми» (κάρηκομόωντες), женщины ἠΰκομοι и καλλιπλόκαμοι, прекраснокудрыми; волосы свѣтлорусые: это любимый цвѣтъ у грековъ и римлянъ; всѣ гомеровскіе герои бѣлокуры, кромѣ Гектора. Рѣже черные волосы съ синимъ отливомъ, κυάνεαι, у Гомера это цвѣтъ стали, шкуры дракона, кораблей, эпитетъ волосъ (Κυανοχαίτης = Посейдонъ); грозовой тучи; у Платона κυανοῦν отвѣчаетъ темносинему, у Гезихія κυανόν — цвѣтъ неба. Это синкретическое представленіе чер|наго, 182
отливающаго въ синій цвѣтъ, лежитъ въ эпитетѣ киргизской эпики: черный стальной мечъ, старофр. acier brun, и въ основѣ сѣвернаго blár = нѣм. blau: blámaðr = эѳіопъ; въ древне-русскихъ текстахъ бѣсы изображаются эѳіопами — *синьцами; синь*, какъ эпитетъ камня въ болгарскихъ пѣсняхъ и галицкой колядкѣ, относится сюда же, какъ, можетъ быть, и marbre bloi въ Chanson de Rolant.

И въ сербскомъ (руса глава), и въ русскомъ эпосѣ излюбленный цвѣтъ волосъ русый; въ средневѣковой поэзіи запада — золотистый: crin d'or; si cheveul resembloient d'or fin ou de leton; plus furent luisans d'une coupe dorée; leur cheveulx reluisoient comme penne de paon; plus jaunes que penne de paon. Эта предилекція западныхъ эстетиковъ настолько же этническаго, насколько

историко-культурнаго свойства, наслѣдіе, отчасти, римскаго вкуса; въ другихъ случаяхъ предпочтеніе извѣстныхъ цвѣтовъ, стало быть, и эпитетовъ, можетъ возбудить вопросъ: имѣемъ-ли мы дѣло съ безучастнымъ переживаніемъ древнѣйшихъ физіологическихъ впечатлѣній, или съ этническимъ признакомъ. Извѣстно, что красный и желтый цвѣтъ раньше другихъ распознаются ребенкомъ, и физіологи указываютъ тому причину; красный, желтый, оранжевый цвѣта — излюбленные цвѣта дикихъ, оставшихся на степени дѣтски-наивнаго міросозерцанія; мы не удивимся, послѣ этого, если и гомеровскія поэмы обнаруживаютъ лювовь къ красному, но когда Грантъ Алленъ говоритъ о такомъ же предрасположеніи у англійскихъ поэтовъ вообще, вопросъ о народныхъ особенностяхъ эстетическихъ впечатлѣній возникаетъ самъ собою. Нашъ «дородный добрый молодецъ» и «парень красавецъ» (fetů frumos = formosus) румынской народной поэзіи принадлежатъ двумъ различнымъ обобщеніямъ.

---

Двѣ группы пояснительныхъ эпитетовъ заслуживаютъ особаго вниманія: *эпитетъ-метафора* и *синкретическій*, сливающіеся для насъ въ одно цѣлое, тогда какъ между ними лежитъ полоса развитія: отъ безразличія впечатлѣній къ ихъ сознательной раздѣльности.

*Эпитетъ-метафора* (въ широкомъ Аристотельскомъ значеніи этого слова = тропъ) предполагаетъ параллелизмъ впечатлѣній, ихъ сравненіе и логическій выводъ уравненія. *Черная тоска*, напримѣръ, указываетъ на а) противоположеніе тьмы и свѣта (дня и ночи) — и веселаго и грустнаго настроенія духа; b) на установленіе между ними параллели: свѣта и веселья и т. д.; с) на обобщеніе эпитета свѣтовой категоріи въ психологическое значеніе: черный, какъ признакъ печали.—Или—*мертвая тишина*, пред-
183 полагающая рядъ приравне|ній и обобщеній: а) мертвецъ молчитъ; b) молчаніе—признакъ смерти; с) перенесеніе реальнаго признака (молчаніе) на отвлеченіе: тишина.

Развитіемъ эпитета-метафоры объясняются тѣ случаи, когда, напримѣръ: а) дѣйствіе, совершающееся при извѣстномъ объектѣ, въ предѣлахъ одного представленія, либо его сопровождающее, переносится на него, какъ дѣйствіе, ему свойственное, при большемъ или меньшемъ развитіи олицетворенія. Глухое окно, blindes Fenster — это окно, въ которое не видятъ, изъ котораго не слышно; сл. франц. lanterne sourde; лѣсъ глухой (Пушкинъ); vada caeca (Aen. I, 536). Ленау говоритъ о звучащемъ, звучномъ утрѣ (der klingende Morgen), у Пушкина встрѣчаемъ и «голодную волну» и «зиму сѣдую», и «грѣхъ алчный». Сюда относится и «золотая Церера» и «блѣдный страхъ» (χλωρὸν δεός, Il., 7, 479); βέλεα στονόεντα (Il., 8, 159); *αἱ δ'ἀποβαλοῦσαι θαλερὸν ὀμμάτων* ὕπνον, Eur. Bacch. 691); pallida mors, Hor. Od. 1, 4, 13; pallentes .... morti, Virg. Aen. VI, 275) у Гомера и Эсхила, и «блѣдная зависть», франц. colère bleue, и caecus Amor, и «розовый стыдъ» Шекспира; сл. сербскія: *пиjана* механа=корчма; оружье *плашиво* = страшное; лит. молодые дни; «Мертвыя болѣзни», «царство бѣлой смерти» (Бальмонтъ, Мертвые корабли, Починъ на 1896 г., стр. 371). — Либо b) эпитетъ, характеризующій предметъ, прилагается и къ его частямъ: такъ синій, caeruleus переносится отъ моря къ каплямъ пота Аретузы (Ov. Met. V, 633: caeruleae cadunt toto de corpore guttae); у нереидъ, обитательницъ моря, волосы зеленые (цвѣтъ моря или морской травы?), а у Ленау (зеленая) тропа олицетворена: ей нечего повѣдать о былой любви, и она печально замкнула свои *зеленыя уста:*

Der Pfad, der nichts der Liebe mehr zu künden,
Schloss trauernd seine grüne Lippen zu.

См. у Некрасова: зеленый шумъ, silenzio verde (Carducci), у Гейне, Neuer Frühling, 15: Da grüsst der Mond herunter — Mit lichtem Liebesweh.

Другіе эпитеты, повидимому сходные съ предыдущими, объясняются физіологическимъ синкретизмомъ и ассоціаціей нашихъ чувственныхъ воспріятій, въ которой, при нашей привычкѣ

къ аналитическому мышленію, мы обыкновенно не даемъ себѣ отчета, тогда какъ нашъ глазъ поддерживается слухомъ, осязаніемъ и т. п., и наоборотъ, и мы постоянно воспринимаемъ впечатлѣнія слитнаго характера, природа котораго раскрывается намъ случайно, или при научномъ наблюденіи. Такъ впечатлѣнія свѣта могутъ быть искусственно вызваны впечатлѣніями звука, слѣпой выражаетъ ощущеніе солнечныхъ лучей, говоря, что онъ его слышитъ; мы говоримъ о Klangfarbe, auditions colorées. Эпитеты, которые я называю *синкретическими*, отвѣчаютъ этой слитности чувственныхъ воспріятій, которыя первобытный человѣкъ
184 выражалъ нерѣдко одними и тѣми-же лингвистическими | показателями; цѣлый рядъ индоевропейскихъ корней отвѣчаетъ понятію напряженнаго *движенія*, *проникanія* (стрѣлы) и одинаково — понятіямъ *звука* и *свѣта*, горѣнія (сл. нѣм. singen и sengen), обобщаясь далѣе до выраженія отвлеченныхъ отношеній: греч. ὀξύς, лат. acer, церк.-сл. остръ служатъ для обозначенія и звуковыхъ и свѣтовыхъ впечатлѣній; нѣм. hell прилагается и къ звуку и къ тону краски (сл. старо-фран. le vis cler; clers fut li jors Munjoie escrient et haltement e cler. Ch. de Rol. v. 1159, 1002, 1974). Мы говоримъ о ясномъ, то-есть, свѣтломъ солнцѣ и о ясномъ, то-есть, стремительномъ, быстромъ соколѣ, не отдавая себѣ отчета въ первичномъ значеніи эпитета во второмъ его употребленіи; французское voix sombre, heller Ton, глухая ночь, острое слово, tacito . . . murmure (Ov., Metam., VI, 208) насъ не смущаютъ, иначе дѣйствуютъ сочетанія voix blanche, froid noir, вихорь черный (Пушк.), bleu sourd (Goncourt, Journal), пестрая тревога (Пушк.), — и мы раздумываемся надъ своеобразностью такихъ сопоставленій въ тѣхъ случаяхъ, когда поэтъ разовьетъ ихъ съ необычною картинностью, какъ Гюго: Un bruit farouche, obscur, fait avec des ténèbres, либо Данте: Inf. V, 28: io venni in luogo d'ogni luce muto: я пришелъ въ мѣсто, *нѣмотствовавшее* свѣтомъ, то-есть, лишенное свѣта. Сл. еще у Данте *молчаніе солнца* (dove'l sol tace. Inf., I, 60) per amica silentia lunae (Aeo. II 255).

Если я позволилъ себѣ отнести къ выраженіямъ не метафоры, а синкретизма и слѣдующіе примѣры, въ которыхъ впечатлѣнія свѣта и звука сливаются съ представленіями иного, не чувственнаго порядка, то потому лишь, что и это сліяніе произошло уже на почвѣ языка, выразившаго его однимъ комплексомъ звуковъ. Въ Ригведѣ смѣется молнія, смѣется сквозь тучи Dyaus; въ Иліадѣ «подъ пышнымъ сіяніемъ мѣди—окрестъ, смѣялась земля» (γέλασσε δὲ πᾶσα περὶ χθὼν χαλκοῦ ὑπὸ στεροπῆς); Biese, Die Philosophie der Metaphorischen, 86: Da lächelt in dem Rig-veda (№ 4, 6) die aufleuchtende Sonne wie Freude zum Glücke; Schönen Antlizes ist sie zum «Wohlwollen erwacht; und die Morgenröthe spielt schönes mit schönen Strahlen (№ 308, 10); у Вальтера фонъ-деръ-Фогельвейде смѣются цвѣты, какъ и у Данте (Par. XXX, 65, 70); «прекрасное свѣтило, побуждающее къ любви (планета Венеры), заставляетъ улыбаться востокъ» (Purg. I, 19—20). Если греч. γελάω—смѣяться связано съ корнемъ gal: быть свѣтлымъ, блестѣть, мы поймемъ синкретическія основы эпитета. Или Данте говоритъ о Виргиліѣ, что онъ отъ долгаго молчанія казался—хриплымъ или слабымъ (chi per lungo silenzio parea fioco). Стихъ этотъ вызывалъ много толкованій: fioco по итальянски значитъ, собственно, слабый, разслабленный; молчаніе — признакъ слабости, упадка силъ; такъ понялъ это языкъ: гот. slavan—σιωπᾶν, сѣв. sljór, старосакс. sleu: слабый, безсильный; сл. | груз. корень кдм, оттуда кдома, кудома = уми- 185
рать, но кдома = молчать (сообщеніе проф. Марра).

Въ основѣ такого рода двойственности нѣтъ метафоры, предполагающей извѣстную степень сознательности, а безразличіе или смѣшанность опредѣленій, свойственная нашимъ чувственнымъ воспріятіямъ и, вѣроятно, болѣе сильная въ пору ихъ закрѣпленія формулами языка.

---

Исторія эпитета, къ которой и перехожу, укажетъ, какъ и подъ какими вліяніями совершалась эволюція его содержанія.

Въ связи съ его назначеніемъ: отмѣтить въ предметѣ черту, казавшуюся для него *характерной*, существенной, показательной, стоитъ, по видимому, его *постоянство* при извѣстныхъ словахъ. Греческій, славянскій и средневѣковой европейскій эпосъ представляютъ обильные примѣры. У Гомера море темное (ἰοειδής, ἰοδνεφής, οἴνοψ) или сѣрое (πολιός), снѣгъ холодный (ψυχρή), немочь злая (κακή, στυγερή, ἀργαλέη), вино темное, красное, небо звѣздное, мѣдное. Сл. *сербск*. вита јела (то-есть, стройная), вито, бојно копље, соко сиви (русск. ясный, сивый), бритка сабље (русск. острая), грозне сузе (русск. горючія, лит. горькія), био дан, сухо, жуто, жено злато (русск. красное; старонѣм. rothez gold), сиње, слано море (русск. сине море; старофр. salée), живи огањ, равно поље, црна земља (русск. мать сыра земля, лит. черная), вјерна љубо, огријано-жарко, сјајно сунце, перени щит; брз, добар коњ; красан (поље, чедо, двор, пријателя), уста медана, (русск. сахарныя), змија љута (русск. id.), тихій Дунав (лит.: глубокій), гусле јаворове (русск. яровчатыя); *болг*.: бойно копье, бързъ, вранъ конь, вита елха, добаръ юнакъ, ситни звѣзды (русск. частыя), дробенъ бисеръ и др.; *русск*. поле чистое, вѣтры буйные, буйная головушка, пески сыпучіе, лѣса дремучіе, лѣсъ стоячій, камешки катучіе, сабля острая, калена стрѣла, тугой лукъ, крутыя бедра, касата ластушка, сизый орелъ, сѣрый волкъ, ясный соколъ, ретиво сердце, палаты бѣлокаменныя, окошечко косящатое, высокъ теремъ (сл. лит.: высокая клѣть, auksztas svirnelis); въ *малорусскихъ* думахъ: вѣтры буйны, степи широки, туманы (голубь, кинь, орелъ, зозуля) сизы, волкъ сѣрый, байраки зелены, ничка (хмары, лѣсъ, лугъ) темная, свитъ вольный и т. д. Въ сѣверномъ эпосѣ и сагахъ: земля, пути (stigar, brautar) зе-
186 ле|ные, лѣсъ темный, волны холодныя, море синее, темносинее (но и зеленое, сѣрое, красное). Цвѣтовые эпитеты обнаруживаютъ въ старо-германской поэзіи склонность пристраиваться постоянно, тогда какъ другіе свободнѣе.

Какъ объяснить это постоянство въ связи съ хронологіей стиля? Обыкновенно его вмѣняютъ глубокой древности, видятъ

въ немъ принадлежность эпики, эпическаго міросозерцанія вообще. Едва-ли это такъ. Объ эпитетѣ можно сказать тоже, что о воображаемомъ постоянствѣ обряда, церемоніи, этикета, которое Спенсеръ считаетъ особенностью первобытнаго общества, такъ называемаго обрядоваго правительства: постоянствѣ, разлагающемся со временемъ и уступающемъ разнообразію. Но «обрядовыя правительства» — уже продуктъ эволюціи, за ихъ постоянствомъ лежатъ тысячелѣтія выработки и отбора. Такъ и съ эпитетомъ: по существу онъ такъ-же одностороненъ, какъ и слово, явившееся показателемъ предмета, обобщивъ одно какое нибудь вызванное имъ впечатлѣніе, какъ существенное, но не исключающее другія подобныя опредѣленія. При дѣвѣ — блестящей возможенъ былъ, напримѣръ, не одинъ, а нѣсколько эпитетовъ, разнообразно дополняющихъ основное значеніе слова; выходъ изъ этого разнообразія къ постоянству принадлежитъ уже позднѣйшему подбору на почвѣ усиливавшейся поэтической традиціи, пѣсеннаго шаблона, школы: иные эпитеты понравились по той же причинѣ, по которой пошла въ ходъ и перепѣвы та или другая пѣсня, а съ нею и ея образы и словарь, по которой, напримѣръ, инд. Агни выдвинулось изъ другихъ обозначеній огня къ обозначенію божества (Сл. φαέθων, въ началѣ эпитетъ Геліоса, перешло въ обозначеніе отдѣльнаго лица, сына Геліоса). Что въ подобномъ подборѣ, отвѣчающемъ подбору народно-поэтическихъ символовъ, участвовало и историческое преданіе, примѣры тому мы видѣли («копье мурзамецкое») и т. д. Очень можетъ быть, что въ пору древнѣйшаго пѣсеннаго развитія, которую мы отличаемъ названіемъ лирико-эпическаго или синкретическаго, это постоянство еще не установилось, лишь позднѣе оно стало признакомъ того типически-условнаго — и сословнаго міросозерцанія и стиля (отразившагося и въ условныхъ типахъ красоты, героизма и т. д.), который мы считаемъ, нѣсколько односторонне, характернымъ для эпоса и народной поэзіи.

И здѣсь представляются отличія: народныя или историческія — это можетъ разъяснить только частичное изслѣдованіе, распро-

страненное и на эпическія или эпико-лирическія пѣсни народовъ, стоящихъ на низшей степени культуры. Мнѣ сдается, что у нихъ мы не найдемъ того обилія повторяющихся эпитетовъ, какимъ
187 отличается, на|примѣръ, русскій и сербскій эпосъ; что послѣднее явленіе, какъ и повтореніе стиховъ и цѣлыхъ группъ стиховъ, и богатство общихъ мѣстъ не что иное, какъ мнемоническій пріемъ эпики, уже не творящейся, а повторяющейся, или воспѣвающей и новое, но въ старыхъ формахъ. Такъ поютъ киргизскіе пѣвцы: ихъ творчество — въ комбинаціи готовыхъ пѣсенныхъ формулъ; такъ пѣли скоморохи и шпильманы, о чемъ мнѣ придется говорить въ моихъ «Южно-русскихъ былинахъ».

Это можетъ возбудить вопросы хронологіи. Если, напримѣръ, въ гомеровскихъ поэмахъ эпитеты обнаруживаютъ большее постоянство, чѣмъ во французскихъ chansons de geste, то не потому ли, что за первыми стояли пѣсни архаическаго, формально-отстоявшагося стиля, тогда какъ авторы послѣднихъ встрѣтились съ болѣе свѣжимъ пѣсеннымъ преданіемъ лирико-эпическаго характера, еще не распѣтымъ до преобладанія шаблона.

Я далекъ отъ мысли построить хронологію эпическаго изложенія на эпитетѣ, но полагаю, что взглядъ на его постоянство, какъ на признакъ переживанія, не вмѣнится мнѣ въ ересь.

Понималъ ли и понимаетъ ли народный пѣвецъ этотъ незыблемый эпитетъ, какъ нѣчто яркое, всякій разъ освѣщающее образъ, или повторялъ его, какъ старину, и дѣянье? Быть можетъ, мы не вправѣ отдѣлять въ этомъ вопросѣ народную поэзію отъ всѣмъ знакомаго явленія на почвѣ поэзіи личной. Отъ провансальской лирики до довольно банальныхъ цвѣтовыхъ эпитетовъ Гюго извѣстныя опредѣленія повторяются при извѣстныхъ словахъ, если только не перечитъ тому общее положеніе или колоритъ картины. Это дѣло школы, безсознательно орудующей памяти; примѣры у всѣхъ на лицо: къ инымъ зеленымъ лугамъ и синимъ небесамъ не относился сознательно и самъ поэтъ, не относимся и мы; эпитетъ потерялъ свою конкретность и только обременяетъ слово.

Все дальнѣйшее развитіе эпитета будетъ состоять въ разложеніи этой типичности индивидуализмомъ.

---

Въ исторіи этого развитія отмѣтимъ нѣсколько моментовъ.

Къ однимъ изъ нихъ принадлежитъ *забвеніе* реальнаго смысла эпитета съ его слѣдствіями: безразличнымъ употребленіемъ одного эпитета вмѣсто другого, когда, напримѣръ, французскій труверъ не стѣсняется кличками arabi, aragon, gascon для одного и
того же коня, | либо безсознательнымъ употребленіемъ въ тѣхъ 188
случаяхъ и положеніяхъ, которые его не только не вызываютъ, но и отрицаютъ. Мы могли бы назватъ это явленіе *окамененіемъ;* въ русскомъ, греческомъ и старо-французскомъ эпосахъ оно выростаетъ за предѣлы собственно эпитета, когда оцѣнка явленій извѣстнаго порядка переносится на явленія другого, враждебнаго или противоположнаго, когда, напримѣръ, царя Калина обзываютъ собакою не только враги, но и его собственный посолъ въ рѣчи, которую онъ держитъ къ князю Владиміру, какъ Елена зоветъ себя κυνῶπις (Il., III, 180, Od. IV, 145), когда въ пѣснѣ о Роландѣ кликъ Карлова войска: Monjoie усвоенъ и сарацинами и т. п. Во французскомъ эпосѣ этому отвѣчаетъ окамененіе историческаго типа. У Карла Великаго цѣлая легенда, обнимающая его юность и старость, когда онъ сталъ le viel roi asoté, но одинъ типъ его особенно приглянулся, типъ зрѣлаго мужа, съ просѣдью, à la barbe fleurie; не исключая другіе, этотъ эпитетъ при немъ устойчивѣе, не всегда въ уровнѣ съ положеніемъ.

Приведемъ нѣсколько соотвѣтствующихъ примѣровъ изъ области эпитета. Ходячее опредѣленіе руки — *бѣлая;* сербская пѣсня употребляетъ его, говоря и о рукѣ арапа. Въ староанглійскихъ балладахъ выраженіе *моя* (или его) *вѣрная любовь* (my-his-own true love) безразлично возвращается, идетъ ли дѣло о вѣрной или невѣрной любви. *Liebe lange Nacht* — ходячій эпитетъ; въ нѣмецкой пѣснѣ онъ вложенъ въ уста молодой

женѣ, желающей, чтобы ночь прошла скорѣе, потому что ей противенъ старый мужъ:

> Ei, ist es Tag, oder will es schier her tagen,
> Oder will die *liebe lange Nacht*
> Nimmermehr kein End nicht haben?

Сл. въ сербскихъ пѣсняхъ: od *зла миле тајке* твоје; *крива мила* мајка; *немила драга* и др.; проклятая темница *(тавница клета)* въ устахъ палача, вызывающаго узника на казнь; въ русской народной пѣснѣ:

> Ты не жги свѣчу *сальную*,
> Свѣчу сальную, *воску яраго;*

Если въ Il. XXII, 154—155, троянскія жены и дочери *моютъ блестящія одежды* (εἵματα σιγαλόεντα), то здѣсь, можетъ быть, и нѣтъ противорѣчія, если σιγαλόεντα = разноцвѣтныя, расшивныя (сл. Il., X, 258: κυνέην-Ταυρείην, XVIII, 319: ἐλαφηβόλος объ охотникѣ на льва), хотя подобное же contradictio in adjecto, безъ возможности иного объясненія, встрѣчается, напримѣръ, и въ болгарской пѣснѣ, гдѣ *острая* сабля должна быть *наострена*
189 (Да наостра моіа остра сабльа)[1]); но когда | Эрифила предаетъ своего милаго мужа (Od. XI, 327), а въ Il. XV, 377 (= Od. IX, 527) Несторъ (въ Од. Полифемъ) среди бѣла дня воздымаетъ руки къ звѣздному небу (ἀστερόεντα[2]), то, очевидно, эпитетъ застылъ до безсознательности и употребляется по привычкѣ, какъ «быстрый» при корабляхъ, «быстроногій» при Ахиллѣ, когда одни стоятъ у берега, другой плачется у матери: эпитетъ считается не съ временнымъ положеніемъ, а съ существеннымъ признакомъ,

---

1) Сл. въ сербск. п.: да погуби мила сына свога (Халанскій, Южнослав. сказ. о Крал. Маркѣ, I, 143, 152).

2) Сл. Eur., Phoen., 28: ἱπποβουκόλος; Med., 682, ναυστολέω (о дорогѣ по сушѣ). У Гомера: τοῦ τρισχίλιοι ἵπποι ἕλος κάτα βουκολέοντο; или: Ἀρνῶν πρωτογόνων ῥέξειν κλειτὴν ἑκατόμβην. C'est ainsi qu'en sanscrit une écurie à chevaux s'appelle açva goshta, quoique goshta soit un composé contenant le mot go = vache, Сл. Bréal, Essai de sémantique, стр. 133.

свойствомъ лица или предмета, какъ бы подчеркивая противорѣчіе; мы сказали бы: быстрые, — а стоятъ. — Дальнѣйшимъ развитіемъ такого употребленія объясняется, что въ болгарскихъ: сивъ соколъ, бѣлъ голѫбь, синьо седло, вранъ конь, руйно вино эпитеты не ощущаются болѣе, какъ цвѣтовые, и прилагательное и существительное сплылись въ значеніе нарицательнаго, вызывающаго новое опредѣленіе, иногда подновляющее прежнее, порой въ противорѣчіи съ нимъ: сл. руйно вино червено, чрна врана коня, но *сивъ бѣлъ* соколъ, *сиви бѣли* голѫби, *синьо* седло *алено*.

Въ иныхъ случаяхъ можно колебаться, идетъ ли дѣло объ окаменѣніи или объ обобщеніи эпитета, о чемъ рѣчь далѣе. «Малый», «маленькій» можетъ не вызывать точной идеи величины, а являться съ значеніемъ ласкательнаго, чего-то своего, дорогого; въ такомъ случаѣ въ слѣдующей англійской балладѣ нѣтъ противорѣчій: смуглая дѣвушка вынимаетъ *маленькій ножикъ*, былъ онъ желѣзный, *длинный* и острый,—и закалываетъ имъ Эллинору. За то смѣшеніемъ, напоминающимъ нѣчто новое, манеру декадентовъ, отзывается у Pedo Albinovanus «руки, бѣлѣе пурпурнаго снѣга» (bracchia purpurea candidiora nive). Розовый снѣгъ — это уже искусственная контаминація образовъ, раздѣльно знакомыхъ и народной рѣчи (кровь съ молокомъ), и Парсивалю, раздумывавшемуся о красотѣ своей милой при видѣ павшихъ на снѣгъ капель крови, какъ и киргизскій пѣвецъ говоритъ о лицѣ дѣвушки, что оно краснѣе обагреннаго кровью снѣга. Сл. *бѣлъ червенъ триендафилъ* болгарскихъ пѣсенъ.

Другое явленіе, которое мы отмѣтимъ въ исторіи эпитета, это его *развитіе*, *внутреннее* и *внѣшнее*. Первое касается *обобщенія* реальнаго опредѣленія, что даетъ возможность объединить имъ цѣлый рядъ предметовъ. Я имѣю ввиду не процессъ, обычный въ исторіи языка, которымъ, напримѣръ, старо-французск. chétif ( = captivus) перешелъ къ своему современному значенію, греч. πολύχορδος = многострунный обобщился, какъ полнозвучный, и прилагается къ флейтѣ и пѣнію соловья. Мои примѣры касаются

190 поэтическаго | и народно-поэтическаго словоупотребленія. Бѣлый день, лебедь бѣлая — реальны, но понятіе свѣта, какъ чего-то желаннаго, обобщилось: въ сербской народной поэзіи всѣ предметы, достойные хвалы, чести, уваженія, любви — бѣлые; сл. въ русскихъ и малорусскихъ пѣсняхъ: бѣлый царь, білый молодецъ, бьелъ сынъ, біла дівка, білое дитя, бѣлая моя сосѣдушка, болг. бели сватове, бѣли карагрошове (то-есть, черные гроши) — подъ вліяніемъ-ли бѣлыхъ «пари» или въ обобщенномъ значеніи, въ которомъ участвуетъ и литовское baltas, являющееся въ свою очередь въ состояніи окамененія въ пѣснѣ, гдѣ большіе мосты наложены изъ «бѣлыхъ братцевъ»; сл. латыш. бѣлая (милая) матушка, доченька, сестрицы, деверья бѣлые братцы — и бѣлые, то-есть, счастливые дни. Бѣлый, здѣсь, очевидно, обобщенъ: реальное, физіологическое впечатлѣніе свѣта и цвѣта служитъ выраженіемъ вызываемаго имъ психическаго ощущенія и въ этомъ смыслѣ переносится на предметы, неподлежащіе чувственной оцѣнкѣ. На такой метафорѣ основана отчасти *символика цвѣтовъ;* я разумѣю символику народную. Въ сѣверной литературѣ, напримѣръ, зеленый цвѣтъ былъ цвѣтомъ надежды и радости (groenleikr: splendor) въ противоположность сѣрому, означавшему злобу; черный вызывалъ такія же отрицательныя впечатлѣнія, рыжій былъ знáкомъ коварства. Характеръ обобщенія зависѣлъ отъ эстетическихъ и другихъ причинъ, иногда неуловимыхъ: почему, напримѣръ, у чувашей *черный* часто означаетъ: хорошій, честный? — *Золотыя* маслина, лавръ, χρύσεαι παῖδες εὐβούλου Θέμιτος, золотыя Ника, музы, нереиды у Пиндара, золотые паликары ново-греческой пѣсни, очевидно, относятся не къ цвѣту или матеріальному качеству предметовъ, а выражаютъ вообще идею цѣнности, какъ и goldne Mädchen, goldne Thäler нѣмецкихъ пѣсенъ; можетъ быть, такъ слѣдуетъ понять и иные изъ эпитетовъ Ригведы, тамъ, гдѣ дѣло идетъ не о подѣлкахъ изъ золота, а о золотыхъ рукахъ и бородѣ (сл. въ малорусск. пѣсняхъ золотые волосы, грива), о золотыхъ путяхъ, о «золотыхъ, звучныхъ пѣсняхъ», посѣщающихъ Агни.

Къ числу распространенныхъ принадлежитъ обобщеніе *зеленаго*[1]) цвѣта въ смыслѣ свѣжаго, юнаго, сильнаго, яснаго: viridis senectus (Verg.), sonus . . . . viridior vegetiorque (Gell.); средневерхненѣмец. mîn herze daz wirt grüene, mîn grüeniu freude ist val (Parz. 330, 20, Lachm.); grüenes Fleissch, grüene Fische: сырое мясо, непосоленныя рыбы; *Grün* ist des Lebens *goldner* Baum (Goethe); у Пушкина наоборотъ: *мертвая* зелень. Если въ сербской поэзіи зеленый | является эпитетомъ коня, сокола, меча, 191
рѣки, озера, то, очевидно, не подъ вліяніемъ этимологіи (зеленъ и желтъ, золото), а по указанному обобщенію понятія, что не исключаетъ въ иныхъ случаяхъ (коњ зеленко сербск., сивзеленъ болгарск.) оттѣнокъ цвѣтового порядка, какъ въ отмѣченномъ нами выше употребленіи κυάνεος, blár. Наоборотъ: Гёте говоритъ о сѣрыхъ слезахъ:

Vermagert bleich sind meine Wangen
Und meine Herzensthränen grau
(Divan, Nachklang)[2])

Этихъ сѣрыхъ слезъ и золотыхъ полянъ не изобразить въ живописи: эпитеты суггестивны въ смыслѣ тона, яркости ощущенія, не матеріальной качественности предмета. Греческіе боги не всегда такъ писались, какъ описывались; розоперстая Эосъ принадлежитъ поэзіи, не живописи, какъ Шекспировскій образъ занимающагося утра, шествующаго въ рыжебуромъ плащѣ по восточнымъ покрытымъ росою холмамъ (Haml. I, 1).

*Внѣшнее* развитіе эпитета, напримѣръ, въ старо-французскомъ и греческомъ эпосѣ, очевидно, не принадлежитъ доисторической, лирико-эпической чередѣ, а стоитъ по сю сторону «постоянства»: постоянные эпитеты сгладились, не вызываютъ болѣе

---

1) Сл. такое-же обобщеніе у латинскихъ поэтовъ временъ упадка: roseus въ значеніи brillant, doré, beau; напр. у Валерія Флакка Argon., C. V., v. 366. Mole nova et *roseae* perfudit luci javentae. Сл. Joret, La rose dans l'antiquité et le moyen âge, p. 80 и прим.

2) Сл. у него же — das graue Weib (= die Sorge).

образнаго впечатлѣнія и не удовлетворяютъ его требованіямъ; въ ихъ границахъ творятся новые, эпитеты *накопляются*, опредѣленія разнообразятся *описаніями*, заимствованными изъ матеріала саги или легенды. Говоря о накопленіи эпитетовъ, я разумѣю не тѣ случаи, когда при одномъ словѣ стоитъ нѣсколько опредѣленій, дополняющихъ другъ друга (сл. русскій удалый добрый молодецъ, перелетныя сѣрыя малыя уточки, болгарск. мила стара майка и т. д.), а накопленіе эпитетовъ однозначущихъ или близкихъ по значенію, когда напримѣръ въ греческомъ эпосѣ о мужѣ говорится: ἠΰς τε μεγάς τε; о Пенелопѣ: ἄσιτος, ἄπαστος ἐδητύος (Od. IV, 788), ἄϊστος ἄπυστος; сл. русск.: сытъ — питаненъ (ἓν διὰ δυοῖν). Сюда относятся *парные* эпитеты старо-французскаго и нѣмецкаго эпосовъ: baus et jolis, baus et envoisié, corageux et hardi, dolent et mas, fins et loiaus, sos et fous; bataille merveilleuse et pesant (или grant); bel et cher, isnel et legiers; doucement et soeif, curant et aati (о конѣ); mâri und mahtig, bald endi strang, thimm endi thiustri; stark und viel küene, küen unde guot, küene unde balt, edel unde küene; малор. чудный пречудный, болгарск. ситни дребни пилци, силенъ буенъ вѣтръ. — Если я отнесъ эти эпитеты - *дублеты* къ развитію и разложенію постоян-
192 наго эпитета, | то потому лишь, что на почвѣ писаннаго эпоса, нѣмецкаго и французскаго, они нерѣдко являются въ качествѣ cheville, вызванной требованіемъ стиха. Но, быть можетъ, подобные дублеты — древніе, простѣйшее выраженіе плеоназма: накопленіе должно было поднять тонъ, подчеркнуть настроеніе; сл. гом. хитроумный, стародревній нашихъ причитаній; Ай-же ты вѣдь старыя старикъ (Вольга и Микула); чернымъ черно (был.) то же, что bataille merveilleuse (вм. merveilleusement) et pesant. Такъ многорукіе истуканы индусовъ и многоочитый Аргусъ выражали понятіе силы, могущества, бдительности[1]).

---

1) (плеоназмъ) Въ серб. п. (Халанскій, l. c., I, 90—1): у Мусы три сердца, у Ђины—десять (II, 231, 242; сл. 248, 258, 260); Гераклу Виргилій даетъ три души, Aen. VIII, 563.—*Трехглазый арапъ* въ *сербск. п.* у Халанскаго, l. c., 266 с. 269.

Отмѣтимъ, внѣ эпитета, подобныя-ли парныя формулы эпоса: ψάμαθός τε κόνις τε, οὐ δέμας οὐδὲ φυήν; ἔπος φάτο φώνησεν τε, ἔπος τ'ἔφατ' ἔν τ'ὀνομάζεν (при чемъ могли еще ощущаться и оттѣнки значенія. Сл. въ приложеніи л. 9 об. и Gerber, die Sprache als Kunst, I, p. 324: βῆ δ'ἴμεν, βὰν δ'ἰέναι) Ib. I, 445: ὕβριν ὑβρίζεις diorum vitam vivere, ahd. wiçsan were; 451: ἑκόντες οὐκ ἄκοντες; γνωτὰ, κ οὐκ ἄγνωτα; ῥητὰ κοὐκ ἄρρητα сл. ib. 453, был. биться-ратиться, (старофр. ost ostesir, μαχὴν μάχεσθαι; ст. франц. chieux que tu fais *palir et taindre* (Adam de la Hall). У Jeanroy, Trois dits d'amour du XIII siècle, Romania, 85, стр. 50, стихъ 29, сл. Mätzner, Altfranz. Lieder, p. 164), провѣщиться-проязычиться; (о рѣкѣ Смородинѣ) Широкимъ ты не широкая, Глубокимъ ты не глубокая; Широкимъ широкая, А глубокимъ глубокая; пиръ-бесѣда; за бѣду стало, за великое горе показалося; млрс. думы: плаче-рыдае, грае-выгравае, тяжко-важко; старо-сакс. hugi endi herta, êgan endi erbi и др. На сколько это явленіе связано съ явленіемъ синтаксическаго параллелизма, отмѣченнаго въ изложеніи старо-германскаго, французскаго, славянскаго и финскаго эпосовъ—этого вопроса я здѣсь не коснусь.

Позднему времени отвѣчаютъ *сложные эпитеты*, сокращенные изъ опредѣленій (болгарск. кравицы бѣлобозки, коньовци лѣвогривки и др.) и сравненій, какъ у Гомера (волоокая, розоперстая), въ Ригведѣ («сильный — какъ — быкъ» и др.), нѣмецк. blitzschnell (сл. у Гейне, Nordsee, 1-us Cyclus, Alloddämmerung: ein Wiegenlied heimlisches Singen; Die Nacht am Strande; вѣтеръ разсказываетъ Riesenmärchen, todschlaglaunig; Runensprüche . . . dunkeltrotzig), — *и описательныя опредѣленія* французскаго эпоса, напримѣръ для *храбраго* витязя: en lui a chevalier molisme bon, vaillant chevalier, miudre de li fu adonc trové; où tant de noblesse a; le plus biaus bacelers qui soit en paienime n'en la crestienté и т. д. Богъ вседержитель, Господь всемогущій и т. д. — эти выраженія развились въ цѣлую фразеологію: эпитетъ забытъ за описаніемъ, внушеннымъ данными евангелія и церковными представленіями о Божествѣ, но личный элементъ сдер-

живается не ими одними, а и предѣлами древняго эпитета. Сл.
слѣдующія старо-французскія опредѣленія при Богѣ и Христѣ:
Damnes Deus (Dominus Deus), le magne rei de Trinitat; nostre
pere, biaus dous Dieu, bias sire Diex; Deu le grant, le bel, Dex
saint vertu nommé, la grant vertu souvraine, sainte vraie paterne;
qui maint là sus, qui maint en Bellient, au firmament, en Orient,
qui haut siet et loing voit; Deu le roi, le roi auçor; vrai pere
posteis; donneres de joie, li vrai guerredonnere, le roi du firmament, del tron, qui au ciel, el mont fait vertu, qui fait par toutes
terres miracles et vertu, croistre jardins et blez et reverdir le fus;
qui del limon fist Eve, Adan en ot formé, qui fist ciel et rousée,
193 qui fist nuit et | jour; biau peres reiemant; le bon qui non mentid;
qui le mont doit sauver, qui maint âme a sauvé, qui sauva Daniel;
le roi jasticier, droiturier, qui les pechiés pardone; à cui m'âme
s'atent, cui j'ai m'âme voée, où nous sammes créant; cel signor
que l'on doit aorer; qui pardonne péchies, qui de le mort nous
vaut tous racater; c'on pourtrait en painture; qui de vierge fu
nes; qui est sans fin и т. д.

Такъ разнообразятся эпитеты и опредѣленія при Франціи (douce France, le bon païs proisié, la garnie, la loée, la jollie, la bele и др.), императорѣ (frans, loieuz), Карлѣ Великомъ: le fiz Pepin, le roi, li frans, li nobiles, nostre avoé, nostre enperères d'Ais; qui dolce (tote) France tient, à l'aduré coraige, au cuer franc, droiturier, le ber, le fier, a le cuer fier, à la fiere vertu; le guerrier, qui tant fait a proisier, qui tant fu redotés; le viel chenu, le flouris; à la barbe canue, florie, grifaigne, meslée, à la chière membrée и т. д.

Накопленіе эпитетовъ и ихъ развитіе опредѣленіями я объясняю себѣ наступленіемъ личной череды эпическаго творчества. Иные изъ эпитетовъ Карла принадлежатъ къ древнимъ и постояннымъ при витязѣ, героѣ (li ber, li frans и др.); emperère, le viel, à la barbe canue характеризуютъ точнѣе; описанія развиваютъ это впечатлѣніе, обращаясь нерѣдко въ общія мѣста, дополняющія недочеты стиха. Въ срединѣ развитія, между постояннымъ, такъ

сказать, видовымъ эпитетомъ и наплывомъ описаній, стоитъ выдѣленіе личнаго, характеризующаго историческую особь, вошедшую въ оборотъ народнопоэтической памяти: Карлъ à la barbe fleurie не совсѣмъ то, что «ласковый» Владимиръ князь, въ послѣднемъ есть элементъ желаемости, идеальныхъ требованій отъ царя, какъ въ сербскомъ—честитый; въ первомъ—остатокъ портрета. Такимъ-же образомъ отлагались въ преданіи, при разнообразныхъ условіяхъ подбора, образы гомеровскихъ героевъ, Илья оказался навсегда старымъ, какъ и Вейнемейненъ, Ильмариненъ молодымъ, какъ нашъ Добрыня и т. п.

Представимъ себѣ, что одна изъ описательныхъ формулъ, на которыя разложился эпитетъ, показалась характерной, приглянулась и вошла въ частое употребленіе — и мы объяснимъ себѣ нѣкоторыя явленія гомерической рѣчи и сѣвернаго поэтическаго языка. У Гомера корабли сравниваются съ морскими конями, ἁλὸς ἵπποι (Il. IV, 708 слѣд.), вѣялка или лопата для вѣянія хлѣба зовется истребительницей ости, ἀθηρηλοιγός (Od. XI, 128 = XXIII, 275); греческія опредѣленія для царя: пастырь народовъ, богорожденный, кормчій и т. д.; у Эсхила корабли: колесницы мореходовъ, | плавающія по морю съ полотняными крыльями; 194
улитка — носительница дома; полипъ — безкостный (Гезіодъ); плащъ: защита — отъ холоднаго вѣтра (Пиндаръ). — Сюда относится простѣйшая группа такъ называемыхъ сѣверныхъ kenningar; разница та, что сѣверная поэзія послѣдовательно разработала то, что въ греческой осталось частнымъ явленіемъ, и разработала, какъ средство реторики: опредѣленіе или аппозиція выдѣлена какъ самостоятельный показатель лица, или предмета, къ которому она относилась, а лицо и предметъ умалчиваются. О бурѣ, напримѣръ, говорили, какъ о «ломающей вѣтви»; это опредѣленіе («вѣтви — ломающая», сл. у Лукреція: silvifraga flabra) и становится вмѣсто «бури»; или король, конунгъ щедръ, щедрость выражалась тѣмъ, что онъ раздавалъ, ломая ихъ, запястья, служившія на сѣверѣ выраженіемъ денежной цѣнности; коли онъ того не дѣлалъ, онъ оказывался не щедрымъ, не ломающимъ

запястья. Такъ явился рядъ выраженій — эпитетовъ, возведенныхъ къ значенію нарицательныхъ: baugabroti — ломающій запястья (сл. англосакс. beaggeafa: раздающій ихъ), baugskyndir, baugskati — и baughati: ненавидящій запястья, то-есть, золото; во всѣхъ случаяхъ въ значеніи короля. Такимъ же образомъ создались эпитеты — образы: кубокъ вѣтровъ = небо, путь чаекъ = море, путь ланей = горы и т. д.; сл. выраженія для щита: въ англос. поэзіи: gûdbord, heađoling oferholđ, hildeřand, sîdraud, bânhelm (Bode, Die kenninger in der angelsächsichen Dichtung, 1886, стр. 54 слѣд.). Ихъ обиліе и чрезмѣрное сочетаніе затрудняетъ чтеніе скальдовъ, это сторона искусственности; въ основѣ эпитетъ — образъ принадлежитъ естественному развитію народно-эпическаго стиля; сравненіе съ параллелями греческими и описательнымъ пріемомъ французскаго эпоса подтверждаетъ общія отношенія народно-поэтической эволюціи къ иниціативѣ личнаго поэта или поэтической школы.

---

Одностороннее опредѣленіе эпитета не всегда выражалось въ формѣ прилагательнаго или соотвѣтствующаго существительнаго; вмѣсто того, чтобы сказать: это совершилъ такой-то сильный воитель можно было выразиться: сила, мощь воителя; мощь = мышцы, тѣло; то и другое обобщалось въ опредѣленіи самого героя. Сл. употребленіе греческ. эпоса: βίη, ἴς, μένος, σθένος, старо-француз. corps, cors, char: βίη Ἡρακλῆος или Ἡρακληείη (Il. 5, 638; Hes. Theog. 333): сила Геракла или Геракловa = сильный Гераклъ; κρατερὴ ἴς Ὀδυσῆος (Il. 23, 720), ἱερὴ ἴς Τηλεμάχοιο (Od. 16, 476 tлѣд.); mais ne cuideie à vo gent *cors* parler = съ вами; Il meïsmes ses *cors* est maintenant montez;
195 cors Deu; cor saint Espir, le cors Rollant (Ch. de Rol. v. | 613); De Mahomet les vertuz e le cors (ib,, v. 3233); La char du bon roys ont forment regretée, то-есть короля; Aliscans: qui par son cors a XV rois matiz. Сл. sîn lîp (Сигфрида) der ist so küene (Нибелунги) и въ томъ-же значеніи малорусскія: «*Головонька*-же

моя бідная», «*голова* моя казацькая! Бувала ты у земляхъ у турецкихъ, у вірахъ бусурманьскихъ», и т. д. (Иларіонъ, Слово о ветхомъ и новомъ завѣтѣ: въстани, о честьная главо). Сл. сербск. моjа драга, мое *име* драго; ново-греческ. εἰς τοῦ λόγου σου=тотъ и т. д. Это не отвлеченіе, а pars pro toto; эпитетъ, заступившій мѣсто нарицательнаго, какъ въ старо-сѣверномъ кеннингѣ: раздѣлитель запястій. Сербск. выраженія: *сила* и сватови, *кита* и сватови вмѣсто сильни, киħени сватове, *чуда* и јунаке вмѣсто чудни јунаке свидѣтельствуютъ уже о другомъ психическомъ актѣ; сила, чудо указываютъ на обобщеніе и на другую череду развитія [1]).

Перенесите этотъ пріемъ на другую почву, и вы придете къ римскимъ отвлеченіямъ: Virtus, Victoria, и цѣлой вереницѣ иносказательныхъ образовъ, унаслѣдованныхъ средневѣковымъ и болѣе позднимъ европейскимъ аллегоризмомъ. Еще нѣсколько шаговъ далѣе, и мы еще въ XVII вѣкѣ, но уже на стезяхъ новой поэтики, которая подскажетъ намъ нѣчто подобное гомеровскому βίη, но съ другимъ личнымъ оттѣнкомъ и другимъ пониманіемъ. «Сила Геркулеса» — это просто мышцы, крѣпость мышцъ; Maynard во 2-й одѣ къ Ришелье говоритъ не о beauté des jaunes moissons, а о la *jaune beauté* des moissons. Что его поразило прежде всего, это не реальный видъ золотой *жатвы*, а именно *красота*, она все застилаетъ, на нее-то и перенесенъ реальный эпитетъ: желтый, золотой. Это какъ-бы переживаніе древняго поэтическаго или реторическаго пріема на почвѣ личнаго аффекта Сл. киħу, силу сербск. пѣсни и такіе же образы у Золя и Додэ: *la gaieté blonde* (Zola, Le rève); *l'éternité voyageuse* de la mer (Daudet, Contes du lundi: La moisson au bord de la mer), *le calme opulent* qni vient de l'ordre de choses (ib. La partie de billard) и др.; la *jeunesse* du jour erre en lueurs diffuses, en haleines attendrissantes (Bourget, Daniel Valgrave), Сл. Plaut, Curc., 2, 3: o mea *opportunitas*, Curculio exoplate, salve. Shaksp. Troilus and Cr., V, 1: Will said, *Adversity* (=Терентъ); id., Coriol., II, 1:

1) (къ *парности*) «Народ и хрит ђанлук» (ib. I, 141).

Mygracious *silense* hail! (Коріоланъ къ женѣ); id. What you will 1, 5: Farewelle, fair *cruelty!*

Сила Геркулеса — это пластическій эпитетъ въ формѣ существительнаго; Virtus — разсудочное отвлеченіе, одѣтое въ образъ; красота и веселье и вѣчность—обобщенія основнаго впечатлѣнія объекта, какъ бы устраняющія его формы, чтобы подчеркнуть общій тонъ ощущенія.

Синкретическіе и метафорическіе эпитеты новѣйшей поэзіи даютъ поводъ говорить о такомъ же переживаніи, которымъ можно измѣрить историческое развитіе мысли въ сходныхъ формахъ словеснаго творчества. Когда въ былое время создавались
196 эпитеты: ясенъ соколъ и | ясенъ мѣсяцъ, ихъ тождество исходило не изъ сознательнаго поэтическаго *исканія* соотвѣтствія между чувственными впечатлѣніями, между человѣкомъ и природой, а изъ физіологической неразборчивости нашей, тѣмъ болѣе первобытной психики. Съ тѣхъ поръ мы научились наслаждаться раздѣльно и раздѣльно понимать окружающія насъ явленія, не смѣшиваемъ, такъ намъ кажется, явленій звука и свѣта, но идея цѣлаго, цѣпь таинственныхъ соотвѣтствій, окружающихъ и опредѣляющихъ наше «я», полонитъ и опутываетъ насъ болѣе прежняго, и мы вторимъ за Бодлеромъ: Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. Языкъ поэзіи и наша групповая впечатлительность оправдываютъ въ извѣстной мѣрѣ это положеніе. Гюго видится *la dentelle du son que le fifre découpe*, у Зола читаемъ о *musique bondissante de cristal*, о *fontaines ruisselantes de muettes clartés* (Le Rève); у Эйхендорфа о *пурпурной влагѣ вечера* (rothe Kühle). Сл. Бальмонтъ, Мертвые корабли (Починъ на 1896 г. стр. 375): хлопья снѣга падаютъ *беззвучно*, «любимцы нѣмой тишины»; оттуда представленіе *сна*, но, вѣдь, хлопья *пушисты*, и этотъ эпитетъ переносится на понятіе сна: «Мы пушистые, чистые сны». Гейне говоритъ въ «Флорентійскихъ ночахъ» о способности воспринимать музыкальныя впечатлѣнія образно, такъ сказать глазомъ: играетъ Паганини, и каждый ударъ его смычка вызываетъ въ воображеніи рядъ осязательныхъ, фантастическихъ

картинъ и положенiй, музыка разсказываетъ и изображаетъ въ звучащихъ гiероглифахъ, in tönender Bilderschrift: «то были звуки, которые то сливались въ поцѣлуѣ, то, капризно повздоривъ, разбѣгались, то снова обнимались, смѣясь, и опять слившись, умирали въ опьяненiи союза». Нѣчто подобное испыталъ Гете, когда молодой Мендельсонъ съигралъ ему увертюру Баха: ему казалось, онъ видитъ торжественную процессiю сановниковъ, въ парадныхъ одеждахъ, спускающуюся по гигантской лѣстницѣ. Той-же способностью къ смежнымъ, безсознательно переплетающимся впечатлѣнiямъ объясняются иные эпитеты у гр. А. Толстаго: «*Звуки* скрипки такъ дивно звучали, разливаясь въ безмолвiи ночи. Въ нихъ *разсказъ* убѣдительно — *лживый* развивалъ невозможную *повѣсть*, *И змѣинаго цвѣта отливы* — соблазняли и мучили совѣсть (т. I, стр. 250—251)». «Если я перенесусь въ настроенiе, какое даютъ стихотворенiя Гете, я точно воспринимаю впечатлѣнiе золотисто-желтаго цвѣта, отливающаго въ червонный», говоритъ Отто Людвигъ, и Arreat подтверждаетъ подобную-же слитность впечатлѣнiя у живописцевъ, музыкантовъ въ душѣ, для которыхъ Моцартъ—синiй, Бетховенъ—красный; Nourrit выразился объ одномъ итальянскомъ пѣвцѣ, что у него въ распоряженiи всего два цвѣта: бѣлый и черный и т. п.

На почвѣ такого рода психологическихъ скрещиванiй выросли
син|кретическiе эпитеты новѣйшей поэзiи; ея необычные эпитеты — 197
метафоры предполагаютъ такую-же безсознательную игру логики, какъ знакомыя намъ обиходныя формулы: черная тоска, мертвая тишина, только болѣе сложную, потому что усложнились и историческiй опытъ и спросъ анализа. Голубая даль переносится отъ понятiя пространства во время и получается «сонъ о жизни въ голубой дали», vom *ferneblauen Leben* у Готфрида Келлера; такъ явились у Гейне цвѣты, шепчущiе другъ другу *душистыя сказки:* въ основѣ простѣйшiй параллелизмъ (цвѣтокъ — человѣкъ) и анимизмъ — цвѣтокъ живетъ, какъ человѣкъ; у цвѣтовъ своя рѣчь — ароматъ; когда они стоятъ, склонивъ другъ къ другу головки, они точно нашептываютъ другъ другу сказки, и эти

сказки — *душистыя*. У г. Фофанова звѣзды нашептываютъ цвѣтамъ «сказки чудныя», которые разсказываютъ ихъ вѣтрамъ; тѣ распѣли ихъ надъ землей, надъ волной, надъ утесами. «И земля подъ весенними ласками, наряжаяся тканью зеленою», переполнила «звѣздными сказками» безумно-влюбленную душу поэта, который въ дни многотрудные, въ темныя ночи ненастныя, отдаетъ звѣздамъ (въ ненастныя ночи!?) ихъ задумчиво прекрасныя сказки.— Образъ тотъ-же, но доразвитый до потери реализма.

Вернемся еще разъ къ синкретическимъ эпитетамъ. Выдѣлить среди нихъ тѣ, которые восходятъ къ физіологическому синкретизму чувственныхъ впечатлѣній, отъ другихъ, которые говорятъ скорѣе за *сознательное смѣшеніе* красокъ, дѣло нелегкое: надо имѣть въ своемъ распоряженіи массу самыхъ разнообразныхъ и разновременныхъ примѣровъ, чтобы разобраться въ ихъ хронологіи. Къ какой изъ двухъ категорій отнести напримѣръ — «обширную тишину», vastum silentium Тацита (съ инымъ оттѣнкомъ въ Ann. 3, 4: dies per silentium vastus), темный (тѣнистый) холодъ, frigus opacum Виргилія (Сл. франц. froid noir и сербск. дебел хлад)? Вѣрно одно, что чѣмъ подробнѣе и раздѣльнѣе становится наше знаніе природы и жизни, тѣмъ шире игра психическихъ соотвѣтствій и разнообразная суггестивность эпитета; что если въ творчествѣ миѳа человѣкъ проэктировалъ себя въ природу, оживляя ее собою, то съ наростающимъ обособленіемъ личности она стала искать элементовъ самоанализа въ природѣ, очищенной отъ антропоморфизма, перенося ее внутрь себя, и это исканіе отразилось въ новой вереницѣ эпитетовъ. Въ томъ и другомъ отношеніи поэты — символисты идутъ въ колеѣ, давно проторенной поэзіей; все дѣло въ мѣрѣ и признаніи; если порой символистовъ не понять, въ этомъ отчасти ихъ вина. «*Мысли*
198 *пурпурныя, мысли лазурныя*» одного изъ современныхъ рус|скихъ
представителей символизма поражаютъ насъ, хотя въ основѣ лежитъ тотъ-же психическій актъ, который позволяетъ намъ говорить о *ясныхъ мысляхъ, düstere Gedanken* Гейне, хотя насъ не смущаютъ и его blaue Gedanken (Neuer Frühling 18). Разница

въ спеціальномъ характерѣ перенесенія впечатлѣній пурпура и лазури, яркихъ и горячихъ, либо мягкихъ и спокойныхъ на настроенія мысли. Такого рода личныя настроенія могутъ выразиться въ эпитетѣ, выводѣ изъ цѣлаго рода уравненій, взаимная зависимость которыхъ не всегда ясна, а ощущается, какъ нѣчто искомое, неуловимое, настраивающее на извѣстный ладъ: la chanson grise символистовъ, où l'Indécis au Précis se joint. Сдѣлать такого рода личные эпитеты общеупотребительными можетъ энергія сильнаго таланта (личная школа) и тактъ художника. Примѣромъ можетъ послужить характеристика Бориса и Пьера въ «Войнѣ и Мирѣ»: разговариваетъ Наташа съ матерью «И очень милъ, очень, очень милъ! говоритъ Наташа о Борисѣ; только не совсѣмъ въ моемъ вкусѣ, — онъ *узкій* такой, какъ часы столовые... Вы не понимаете?... *узкій*, знаете, *сѣрый*, *свѣтлый*... — Что ты врешь? сказала графиня. — Наташа продолжала: Неужели вы не понимаете? Николенька бы понялъ... Безухій — тотъ *синій*, *темно-синій съ краснымъ*, *и онъ четвероугольный* (т. II, ч. 3, гл. 13)[1]). Голубыя мысли, мечты Гейне не поражаютъ, а нравятся потому, что обставлены цѣлымъ рядомъ образовъ, наводящихъ на нихъ соотвѣтствующую окраску: *blaue Augen*, *ein Meer von blauen Gedanken*. Такъ и у Гонкуровъ (Journal): ainsi que les nuages, ainsi que ce lointain se renvolent lentement au *ciel* l'horizon de la jeunesse, les espoirs, *tout le bleu de l'âme*. Вырванные изъ голубой атмосферы эти эпитеты рѣжутъ ухо[2]).

Но помимо личной школы, есть еще школа исторіи: она отбираетъ для насъ матерьялы нашего поэтическаго языка, запасъ формулъ и красокъ; она наложила свою печать на эпитеты ро-

---

1) (къ даннымъ изъ Толстого) См. Biese, Die Philosophie des Metaphorischen (1893) стр. 85: er lässt (Zola) den Claudius in l'Oeuvre zu seiner Frau sagen: «Welch eine merkwürdige Haut du hast, sie trinkt förmlich das Licht.... So bist du heute, man möchte es nicht für möglich halten, vollkommen *grau;* und letzthin warst du *rosafarben*, aber ein Rosa, die nicht echt scheint».

2) Сл. V. Hugo: Pas de trait où l'idée au vol pur Ne puisse se poser, tout humide d'azur. (Сл. *голубую тоску* у Maeterlink'a, Serres chaudes).

мантической поэзіи, съ ея предилекціей къ «голубому», какъ заставила насъ вѣрить въ «contes bleus» и «blaues Wunder», blaue Räthsel (Сл. Heine, Lyr. Intermezzo, 33: Deine Klaren veilchenaugen — schweben vor mir Tag und Nacht, und mich quält es; Was bedeuten Diese süssen blauen Räthsel? А какое богатство новыхъ представленій и соотвѣтствующихъ имъ образовъ принесло намъ христіанское міросозерцаніе, этого вопроса касались съ разныхъ точекъ зрѣнія, но со стороны стиля онъ остается открытымъ.

Въ нашемъ культурно-историческомъ и этнографическомъ языкѣ пошло въ ходъ слово переживаніе (survivals) и даже «пережитокъ»; въ сущности переживанія нѣтъ, потому что все отвѣчаетъ какой нибудь потребности жизни, какому нибудь переход-
199 ному оттѣнку | мысли, ничто не живетъ насильно. Современное суевѣріе относится къ языческому миѳу или обряду, какъ поэтическія формулы прошлаго и настоящаго: это кадры, въ которыхъ привыкла работать мысль и безъ которыхъ она обойтись не можетъ.

Эти кадры ветшаютъ; ихъ живучесть зависитъ отъ нашей способности подсказать имъ новое содержаніе и отъ ихъ — вмѣстимости. Когда-то греческіе храмы и средне-вѣковые соборы блестѣли яркими красками и цвѣтовой эффектъ входилъ въ составъ впечатлѣнія, которое они производили; для насъ они полиняли, за то мы вжились въ красоту ихъ линій, они стали для насъ суггестивны иной стороною, и намъ приходится насильно вживаться въ впечатлѣніе росписной греческой статуи. Удается-ли такое вживаніе—вотъ вопросъ, надъ которымъ стоитъ задуматься не однимъ лишь историкамъ литературы. Мы твердимъ о банальности, о формализмѣ средне-вѣковой поэзіи любви, но это *наша* оцѣнка: что до насъ дошло формулой, ничего не говорящей воображенію, было когда-то свѣжо и вызывало ряды страстныхъ ассоціацій.

Эпитеты холодѣютъ, какъ давно похолодѣли гиперболы. Есть поэты цѣломудренной формы и пластической фантазіи, которые

и не ищутъ обновленія въ этой области; другіе находятъ новыя краски и — тоны. Здѣсь предѣлъ возможнаго указанъ исторіей: искать обновленія впечатлительности въ эмоціональной части человѣческаго слова, выдѣлившагося въ особую область музыки, не значитъ-ли идти противъ теченія?

---

## 1897.

### Эпическія повторенія, какъ хронологическій моментъ.

[Журн. Мин. Нар. Просв. 1897 г., № 4, ч. CCCX, отд. 2, стр. 271—305].

271 О типическихъ повтореніяхъ французскаго эпоса много было писано и высказано для объясненія ихъ нѣсколько гипотезъ. Я касался этого вопроса въ моей статьѣ: Новыя изслѣдованія о французскомъ эпосѣ [1]); съ тѣхъ поръ литература возросла, она указана проф. Крешини въ его прекрасномъ введеніи къ итальянскому переводу Пѣсни о Роландѣ, сдѣланному Москетти [2]). Эпическимъ повтореніямъ посвящены были недавно [3]) два чтенія въ неофилологическомъ обществѣ, состоящемъ при С.-Петербургскомъ университетѣ, г. Тіандера [4]) и гр. Де Ла Барта; подойдя

---

1) *Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія.* Ч. CCXXXVIII, отд. 2, стр. 245 слѣд.

2) Сл. Dietrich въ Roman. Forschungen I, 1—50; Groeber въ Zs. f. rom. Philologie VI, 492—500; Pakscher, Zur Kritik u. Geschichte d. franz. Rolandliedes, стр. 100 слѣд. и Zs. für rom. Philol. XIII, 563—7; Nordfelt, Les couplets similaires dans la vielle épopée française, Stockholm 1893 (сл. Romania XXII, 632: G. Paris; сл. ib. XXIII 619: о мнѣніи Линднера); G. Paris, Extraits de la Chans. de Roland p. XXIX, 75 № 26 н 122. Къ этой библіографіи присоединю: I principali episodi della canzone d'Orlando, trad. da Andrea Moschetti, con un proemio di Vincenzo Crescini, стр. LV слѣд.; Heinzel въ разборѣ Ten-Brink'a (Anzeiger, XV 166); сл. еще Gautier у Petit de Julleville, Hist. de la langue et de la littérature française t. I стр. 118 слѣд.

3) 24-го марта и 20-го ноября 1895-го года.

4) Сл. *К. Тіандеръ,* Замѣтки по сравнительному изученію народно-эпическаго стиля: О повтореніяхъ въ народномъ эпосѣ. *Живая Старина,* ч. VI, вып. 2-й, стр. 202 слѣд.

къ анализу одного и того же явленія съ разныхъ сторонъ, они выдвинули тотъ или другой моментъ его развитія; я старался обобщить и вмѣстѣ обособить этотъ вопросъ въ предлагаемомъ далѣе отрывкѣ изъ моихъ чтеній по исторической поэтикѣ. | 272

## I.

Въ слѣдующемъ обзорѣ я касаюсь лишь стороною такихъ народно-пѣсенныхъ пріемовъ, какъ дословные захваты изъ конца одного стиха въ начало слѣдующаго, какъ сходныя начала нѣсколькихъ стиховъ подъ-рядъ и повтореніе одного стиха въ теченіи пѣсни, родъ внутренняго refrain. Я имѣю въ виду повторенія другого рода.

Я различаю *повтореніе — формулу*, извѣстное греческому эпосу, встрѣчающееся и во французскомъ, но особенно развитое въ славянскомъ и русскомъ: постоянныя формулы для извѣстныхъ положеній, неотдѣлимыя отъ нихъ, приставшія къ нимъ, какъ присталъ къ слову характеризующій его эпитетъ; съ повтореніемъ извѣстнаго положенія въ теченіи разказа возвращаются и соотвѣтствующія формулы: герой снаряжается, выѣзжаетъ, бьется, держитъ рѣчь такъ сказать по одному иконописному подлиннику; посолъ дословно повторяетъ данное ему порученіе; въ пѣснѣ о Роландѣ CCLXXXII бароны сговариваются между собою просить Карла, чтобы онъ простилъ Ганелона; въ строфѣ CCLXXXIII-ой они обращаются къ императору почти въ тѣхъ же выраженіяхъ.

Иное дѣло повторенія спеціально-французскаго типа: *не сходныя положенія*, а *одно и то же* задерживается передъ нами въ теченіе 2-хъ, 3-хъ, 5-и и болѣе строфъ, и эта длительность подчеркивается повтореніями одного или нѣсколькихъ стиховъ.

Позволю себѣ привести здѣсь сказанное мною по этому поводу въ моей упомянутой выше замѣткѣ [1]). Повторенія встрѣ-

1) l. c. стр. 247.

чаются обыкновенно въ нѣсколькихъ послѣдовательно строфахъ. «Общее построеніе такое: строфа открывается какимъ-нибудь положеніемъ, сценой, которыя и развиваются въ дальнѣйшихъ стихахъ. Начало слѣдующей строфы снова возвращаетъ насъ къ положенію, иногда (съ небольшими видоизмѣненіями) къ запѣву первой, и снова то же положеніе развивается почти такъ же, новымъ является одинъ какой-нибудь штрихъ, одна подробность, незамѣтно подвигающая дѣйствіе. То же можетъ повториться и въ третьей строфѣ».

Я привелъ въ доказательство строфы CXXXV—VII пѣсни о Роландѣ; я разберу ихъ теперь въ связи съ строфами
273 LXXXIV—VI [1]). |

Сарацины окружили арьергардъ Карла; Оливье говоритъ товарищу Роланду, что враговъ много; пусть затрубитъ въ свой рогъ, Карлъ услышитъ и явится на помощь. Но Роландъ отнѣкивается, и это положеніе развито трижды такимъ образомъ:

LXXXIV... «Товарищъ Роландъ, затруби въ свой рогъ! Услышитъ его Карлъ и вернется войско. Отвѣчаетъ Роландъ: Безумно поступилъ бы я, уронилъ бы въ милой Франціи мое славное имя. Стану я наносить Дюрандалемъ столь могучіе удары, что лезвее обагрится до головки меча. Въ недобрый часъ подошли къ ущельямъ поганые язычники; ручаюсь тебѣ, всѣ они обречены на смерть» (Cumpaign Rollanz, kar sunez vostre corn! Si l'orrat Carles, si returnerat l'ost. Respunt Rollanz: Jo fereie que fols, En dulce France en perdreie mun los. Sempres ferrai de Durendal granz colps, Sanglant en ert li branz entresqu' al or. Felun païen mar i vindrent as porz; Jo vos plevis, tuz sunt jugez à mort).

LXXXV. «Товарищъ Роландъ, затруби въ олифантъ, услышитъ его Карлъ, велитъ войску вернуться... Отвѣчаетъ Роландъ: Да не попуститъ того Господь, чтобы мои родичи черезъ меня посрамились и была принижена милая Францiя, еслибъ изъ-за

1) Далѣе пѣснь о Роландѣ цитуется по Оксфордскому списку въ изданіи Theodor Müller, La Chanson de Roland.

язычниковъ я сталъ трубить въ мой рогъ! Напротивъ, я стану сильно рубить Дюрандалемъ... Всѣ вы увидите его окровавленное лезвее. Въ недобрый часъ собрались сюда поганые язычники; ручаюсь тебѣ, всѣ они осуждены на смерть» (Cumpains Rollanz, l'olifan car sunez! Si l'orrat Carles, ferat l'ost returner... Respont Rollanz: Ne placet damne Deu Que mi parent pur mei seient blasmet, Ne France dulce ja cheet en viltet! [1]). Einz i ferrai de Durendal asez,... Tut en verrez le bran ensanglentez. Felun païen mar i sunt asemblez; Jo vos plevis, tuz sunt à mort livrez).

LXXXVI «Товарищъ Роландъ, затруби въ свой олифантъ! Услышитъ его Карлъ, онъ проходитъ теперь ущельями. Ручаюсь вамъ, французы вернутся. — Да не попуститъ того Господь, чтобы кто-нибудь изъ живущихъ сказалъ, что я затрубилъ изъ-за язычниковъ; не будетъ изъ-за того попрека моимъ родичамъ. Когда я буду въ жаркой битвѣ, я нанесу тысячу и семьсотъ ударовъ, увидите вы обагренное кровью лезвее Дюрандаля» (Cumpainz Rollanz, sunez vostre olifan! Si l'orrat Carles ki est as porz passant; Je vos plevis, ja re|turnerunt Franc. — Ne place Deu, ço li res- 274
punt Rollanz, Que ço seit dit de nul hume vivant, Ne pur païen que ja seie cornant! [2]). Ja n'en avrunt reproece mi parent. Quant jo serai en la bataille grant, E jo ferrai e mil colps e. VII. cenz, De Durendal verrez l'acer sanglent)...

Лишь впослѣдствіи, послѣ жестокой сѣчи, когда и опасность и смерть на виду и самъ Роландъ истекаетъ кровью, онъ рѣшается затрубить, но уже поздно.

CXXXV. «Роландъ приставилъ ко рту олифантъ, хорошо его захватилъ, сильно въ него затрубилъ. Высоки горы, далеко разносится звукъ, на тридцать большихъ льё слышали, какъ онъ раздался... Слышитъ его Карлъ и дружина ((Rollanz ad mis l'olifan à sa buche, Empeint le ben, par grant vertut le sunet.

---

1) Въ переводѣ я воспользовался далѣе стихомъ, недостающимъ въ Оксфордскомъ спискѣ: Se por paiens je sonasse mon corn (сл. текстъ G. Paris въ его Extraits).

2) Ja por paiens que jo seie cornant (G. Paris ib.).

Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge, Granz. XXX. liwes l'oïrent il respundre. Karles l'oït e ses cumpaignes tutes). Говоритъ императоръ: То бьются наши люди! А Ганелонъ ему въ отвѣтъ: Еслибъ такое сказалъ кто иной, за великую ложь то показалось бы.

CXXXVI «Графъ Роландъ трубитъ въ свой олифантъ съ трудомъ и усиліемъ и великою болью (Li quens Rollanz par peine e par ahans, Par grant dulor sunet sun olifan), алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на вискахъ (Par mi la buche en salt fors li cler sancs, De sun cervel le temple en est rumpant). Далеко слышенъ звукъ его рога, слышитъ его Карлъ, проходя ущельями (Del corn qu'il tient l'oïe en est mult grant; Karles l'entent, ki est as porz passant), слышитъ его герцогъ Немонъ, слышатъ французы. Говоритъ императоръ: Слышу я рогъ Роланда. Отвѣчаетъ Ганелонъ: Нѣтъ никакой битвы!» — и онъ обличаетъ престарѣлаго императора въ дѣтской легковѣрности: будто онъ не знаетъ, какъ заносчивъ Роландъ? Это онъ тѣшится передъ перами. Впередъ, до Франціи еще далеко!

CXXXVII «У графа Роланда ротъ въ крови, лопнули жилы на вискахъ, онъ трубитъ въ олифантъ съ болью и трудомъ. Слышитъ его Карлъ, слышатъ французы (Li quens Rollanz a la buche sanglente, De sun cervel rumput en est li temples, L'olifan sunet à dulor e à peine. Karles l'oït e ses Franceis l'entendent). Говоритъ императоръ: Силенъ звукъ этого рога! Отвѣчаетъ герцогъ Немонъ: Бароны, работаетъ тамъ добрый вассалъ [1]), по моему тамъ идетъ битва. Онъ бросаетъ подозрѣніе на Ганелона; надо
275 подать помощь своимъ. |

Эти своебразныя повторенія, съ захватами стиховъ изъ строфы въ строфу, вызвали различныя толкованія. Одни находили въ нихъ слѣды простѣйшихъ эпическихъ пѣсенъ, сведенныхъ впослѣдствіи въ цѣлую поэму, причемъ однозначущія строфы очутились

---

1) Оксфордскій текстъ: Baron i fait là peine; переведено согласно съ VS. и текстомъ G. Paris'a.

иногда рядомъ; другіе говорили о варіантахъ одной какой-нибудь пѣсни, которые плодились въ исполненіи бродячихъ жонглёровъ, и они заносили ихъ порой въ свои книжки, выбирая изъ нихъ, при пѣніи, тотъ или другой варіантъ, какой полюбится; послѣ чего явились переписчики и всѣ эти разночтенія списали подъ рядъ. Третье объясненіе опять-же исходитъ изъ идеи записи: сходныя строфы — дѣло интерполяціи, пріемъ позднѣйшихъ перескащиковъ, составителей большихъ эпопей, основанныхъ на пѣсенномъ преданіи. Если вторая гипотеза объясняла, болѣе или менѣе вѣроятно, механическою работой переписчиковъ существованіе въ однородныхъ строфахъ нѣкоторыхъ (иногда кажущихся) противорѣчій, то идеи сознательнаго свода и интерполяціи ихъ исключали. — Въ настоящее время преобладаетъ, кажется, воззрѣніе, что повторенія французскаго эпоса слѣдуетъ объяснить, какъ особенность французской народно-поэтической, наивной стилистики. Но это не объясненіе, а новая постановка вопроса. Старая точка зрѣнія (Wolf-Lachmann) на большія поэмы, какъ на сводъ народныхъ пѣсенъ, не выдержала критики; теоріи варіантовъ и интерполяцій покоятся на гипотезѣ записи, текста, не считаясь съ тѣмъ фактомъ, что и въ народной не-писанной поэзіи встрѣчаются образцы такихъ-же повтореній и захватовъ. Примѣры тому представляютъ фарейскія пѣсни — и малорусская дума, которую мнѣ уже случилось привлечь къ сравненію:

Верхь Бескида Калинова
Стоїть мі там корчма нова,
А в той корчмі турчин піе,
Пред ним лівка поклон біе:
«Турчин, турчин, турчинойку,
Не губь мене молодойку»,

мой отецъ уже несетъ за меня выкупъ. Но отецъ не является, и дѣвушка плачетъ. Слѣдующая строфа повторяетъ ту-же картину: Бескидъ и турчинъ и мольба дѣвушки; на этотъ разъ будто-бы ея мать несетъ выкупъ. Въ третьей то-же повтореніе — и является съ выкупомъ «милый». — Аналогиченъ пріемъ русскихъ пѣсенъ, за-

держивающихъ повторенiемъ одинъ какой-нибудь моментъ дѣйствiя:

Ударили ў званы кылыкалы,
276 Садитесь, быяре, усѣ на кони, |
Паѣдимъ быяре, ў новый горыдъ.
А ў новымъ горыди кынями дорють:
То таму, то сяму ды па конику,
Нашиму Ванички што налуччага.

Это положенiе повторяется еще дважды, съ тою разницею, что въ новомъ городѣ дарятъ уже не конями, а хустками и наконецъ дѣвками; лучшая достается жениху [1]).

Я пытался психологически выяснить себѣ подобнаго рода повторенiя по поводу эпизода пѣсни о Роландѣ: о томъ, какъ онъ трубитъ [2]). «Нѣкоторыя сцены, образы до такой степени возбуждаютъ поэтическое вниманiе, такъ захватываютъ духъ, что отъ нихъ не оторвать глазъ и памяти, какъ бы ни было впечатлѣнiе болѣзненно, томительно, и, можетъ быть, потому именно, что оно томительно, что оно щемитъ душу, имъ не насытиться. Веселые моменты жизни переживаются быстрѣе. Встрѣтивъ образъ изнеможеннаго Роланда, трубящаго, надрываясь, на вѣсть своимъ, современный поэтъ схватилъ бы его, быть можетъ, цѣликомъ, исчерпалъ бы въ одинъ присѣстъ присущее ему, либо связанное съ нимъ поэтическое содержанiе. Народная поэзiя и поэзiя, стоящая еще подъ ея влiянiемъ, ближе воспроизводятъ дѣйствительный процессъ психологическаго акта. Въ каждомъ комплексѣ воспоминанiй, преимущественно патетическихъ, есть одно, почему бы то ни было становящееся поверхъ другихъ, какъ бы ихъ покрывающее, дающее тонъ всему. Воспоминанiя тянутся вереницею, возбуждая различныя ассоцiацiи, разбѣгаясь за ними въ сто-

---

1) Сл. *Добровольскiй*, Смоленскiй сборникъ II № 89; см. ib. №№ 223, 231, 270, 296, 303, 404. Сл. Великор. нар. пѣсни, изд. Соболевскимъ, т. II, № 649, стр. 552—3 (внутреннiй повторяющiйся припѣвъ). Сл. Янчухъ, Малор. свадьба, № 31 (стр. 17), № 59, 81; Потебня, Объясн. малор. и сродн. народн. пѣсенъ, II колядки и щедровки, стр. 575 слѣд.

2) Сл. l. c. стр. 249—50.

рону, и снова возвращаются къ основной нотѣ и образу: обезсиленный Роландъ трубитъ».

Для поэта, каковымъ мнѣ представляется слагатель пѣсни о Роландѣ, и именно въ разобранномъ нами эпизодѣ, я готовъ удержать мое психологическое объясненіе, предполагающее и художественный тактъ, и сознательное отношеніе къ средствамъ стиля. Но эти средства выработаны, очевидно, ранѣе и могли быть лишь примѣнены къ новой цѣли. Передъ нами фактъ болѣе древняго распорядка, и притомъ синтаксическаго: *соподчиненіе* впечатлѣній, слѣдующихъ другъ за другомъ въ порядкѣ времени, еще не нашло себѣ соотвѣтствующей формулы и выражается *координаціей*, свойственною народно-поэтическому стилю. Мы сказали бы напримѣръ: *пока* Роландъ тру|битъ (умираетъ, рубитъ и 277
т. д.), совершается то-то и то-то; старый пѣвецъ нѣсколько разъ повторяетъ: Роландъ трубитъ, и со всякимъ воспоминаніемъ соединяется новая подробность, современная цѣлому, единичному дѣйствію. Такъ у старыхъ мастеровъ нѣтъ пространственной перспективы, близкое и далекое лежитъ въ одномъ планѣ; такъ и на средневѣковой сценѣ соединены бывали мѣстности, далеко отстоящія другъ отъ друга, хотя бы Римъ и Іерусалимъ. Зрители подсказывали перспективу, какъ подсказывали ее слушатели пѣсни.

Грёберъ (и за нимъ Пакшеръ) называютъ это явленіе диттологіей и также объясняютъ его, какъ синтаксическое; это исключаетъ эстетическія цѣли. Другое дѣло — эстетическое впечатлѣніе, которое эти своеобразныя повторенія производятъ порой на *насъ*: впечатлѣніе *длительности* основного акта при смѣнѣ развивающихъ его эпизодовъ. Былины достигаютъ этого другимъ путемъ; вмѣсто того, чтобы сказать: богатыри взяли коней, осѣдлали ихъ, сѣли и т. д., поется:

*Брали* они молодыхъ коней,
Брали сѣделышка черкасскія,
И *сѣдлали* они молодыхъ коней;
Брали они кисточки шелковыя

И *бросали* они кисточки шелковыя,
Брали въ руки тросточки дубовыя,
*Садились* они на добрыхъ коней (Рыбн. III № 3, стр. 9).

Могутъ замѣтить (и возраженія такого рода явились), что какъ въ приведенномъ выше рядѣ строфъ, такъ и въ нѣкоторыхъ другихъ подобныхъ, дѣло идетъ не объ одномъ моментѣ, развитомъ повтореніями, а о нѣсколькихъ: пѣвецъ дѣйствительно хотѣлъ сказать, что Роландъ трижды принимается трубить, что онъ затрубилъ трижды, какъ въ другомъ мѣстѣ три раза пытается раздробить свой мечъ о камень. Съ этимъ толкованіемъ согласятся лишь тѣ, которые и въ аналогическихъ пріемахъ русскаго эпоса (повтореніе удара, спроса и т. п.) способны усмотрѣть выраженіе дѣйствительно повторенныхъ актовъ, а не реторическое усиленіе одного и того же, плеоназмъ, подчеркивающій впечатлѣніе, какъ напримѣръ въ эпитетахъ: хитроумный, стародревній [1]), какъ напримѣръ, въ сербскихъ пѣсняхъ у витязя три сердца или даже десять сердецъ, то-есть сердце богатырское. Это только особый видъ той координаціи, о которой шла рѣчь выше.

Замѣтимъ, что рядомъ съ повтореніями, допускающими, по-
278 види|мому, реалистическое толкованіе, французскій эпосъ знаетъ и другое, гдѣ дѣйствіе, очевидно, единичное (покаяніе и смерть Роланда), троится, разчленяясь на разные моменты. И тѣ и другія повторенія подлежатъ одной и той же оцѣнкѣ.

Естественно является вопросъ: если повторенія французскаго типа — фактъ координаціи, свойственной народному синтаксису, то чѣмъ объяснить, что лишь во французскомъ эпосѣ онъ развился до значенія стилистическаго пріема, тогда какъ поэзія другихъ народовъ представляетъ лишь отдѣльные примѣры?

Я попытаюсь объяснить начала этого явленія изъ предполагаемаго мною способа исполненія древнихъ эпическихъ пѣсенъ.

---

1) Сл. Изъ исторіи эпитета, *Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія* 1895 г., декабрь, отд. 2, стр. 192.

## II.

Древнѣйшее исполненіе пѣсни, соединенной съ музыкой и дѣйствомъ, было хорическое, оставившее свой далекій слѣдъ и въ нѣкоторыхъ явленіяхъ поэтики современной [1]). То были пѣсни обрядовыя, аграрныя, бытовыя и героическія. Древне-греческій диѳирамбъ, до его видоизмѣненія въ V—IV вѣкахъ, пѣлся хоромъ: пѣвецъ, ἐξάρχων, повѣствовалъ о страданіяхъ, либо подвигахъ бога или героя, хоръ подхватывалъ, отвѣчая (ἐφύμνιον). Хоромъ пѣлись, по всей вѣроятности, и похоронныя, и героическія пѣсни у готовъ и франковъ, какъ, по свидѣтельству начала XII вѣка (у автора Vitae Sancti Willelmi), пѣсни о Вильгельмѣ. Для кантилены о св. Фаронѣ, была-ли это боевая пѣсня о побѣдѣ Клотарія, или нѣчто вродѣ духовнаго стиха [2]), засвидѣтельствовано такое же исполненіе: ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem per omnium paene volitabat ora ita canentium, jeminaeque choros inde plaudendo componebant:

De Chlotario est canere rege Francorum,
Qui ivit pugnare in gentem Saxonum,
Quam praviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclytus Faro de gente Burgundionum.

Et in fine hujus carminis:

Quando veniunt missi Saxonum in terram Francorum,
Faro ubi erat princeps (de gente Burgundionum?)
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
Ne interficiantur a Rege Francorum.

---

1) Я резюмирую далѣе часть моихъ докладовъ въ Неофилологическомъ обществѣ 19-го февраля, 11-го марта и 25-го ноября 1896 года: о синкретизмѣ и дифференціаціи поэтическихъ родовъ.

2) Сл. Новыя изслѣдованія, l. c. стр. 250—3. (Кантилена о св. Фаронѣ). Сл. Koerting, Das Farolied, въ ZS f. franz. Spr. & Litt., t. XVI, p. 235—64 и отчетъ въ Romania № III, p. 466: фрагментъ принадлежитъ не къ Chanson de geste, это — une poésie lyrique, une sorte d'hymne populaire qu'il est disposé à faire remonter au VII siècle.

279 Можно представить себѣ, что пѣсня пѣлась однимъ лицомъ, женщины не только рукоплескали въ хороводѣ, но и подпѣвали. Первое изъ приведенныхъ четверостишій принадлежитъ-ли запѣву, или хоровому, повторявшемуся refrain? Такого рода refrain пять разъ прерываетъ описаніе битвы въ отрывкахъ старофранцузской поэмы о Gormond et Isemebard.

И теперь еще раздаются въ хоровомъ исполненіи старыя эпическія пѣсни и игровыя балладнаго содержанія. Ихъ характерная черта — *припѣвъ*, refrain, и *подхватываніе* стиха изъ одной строфы въ другую. Таковъ типъ старо-французскихъ rondels: солистъ (Vorsinger, запѣвало) начиналъ запѣвомъ, который подхватывалъ хоръ; далѣе пѣсня исполнялась солистомъ, за каждымъ стихомъ хоръ вступалъ съ тѣмъ же запѣвомъ, получавшимъ теперь значеніе *припѣва*, тогда какъ солистъ велъ пѣсню отъ строфы къ строфѣ, *повторяя* въ началѣ каждой послѣдующей послѣдній стихъ предыдущей. Въ хоровой импровизаціи бретонцевъ повторенія простираются и на нѣсколько стиховъ. — Датскія viser указываютъ на такое-же распредѣленіе припѣва и подхваченныхъ стиховъ [1]).

Иногда вмѣсто одного хора выступало два, отвѣчавшихъ другъ другу при естественномъ усиленіи діалогическаго момента. Такъ въ малорускихъ веснянкахъ, въ весеннемъ-же нѣмецкомъ преніи Лѣта и Зимы; свадебныя пѣсни Саффо, отразившіяся въ превосходномъ гименеѣ Катулла, имѣли въ ввиду хоры дѣвушекъ и юношей; хоры мужчинъ и женщинъ являются и въ обрядѣ французской и эстонской свадьбы [2]); подобную двойственность предположили и для началъ древне-аттической комедіи.

При томъ и другомъ исполненіи могло случиться, въ теченіи времени, что лирико-эпическая схема пѣсни отрывалась отъ хора

---

1) *Jeanroy*, Les origines de la poésie lyrique en France стр. 309, 406 и слѣд., 414, 419 слѣд.; *Tiersot*, Histoire de la chanson populaire en France, стр. 353; *Steenstrup*, Vore Folkeviser fra Middelalderen, стр. 23 слѣд.; 69 слѣд.; 75 слѣд.; 192 слѣд.

2) *Tiersot* l. c. стр, 205 слѣд.; сл. Новыя книги по народной словесности въ *Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія*, ч. CCXLIV, отд. 2, стр. 180.

и пѣлась самостоятельно. Тому способствовали и забвеніе обрядоваго начала, въ связи съ которымъ развилась хорическая поэзія, и интересъ къ объективному содержанію пѣсни. Заплачки и причитанія входили въ обрядовую тризну, лирическія сѣтованія чередовались съ воспоминаніями объ усопшемъ, о его дѣлахъ и доблестяхъ; то и другое сопровождалось иногда и дѣйствомъ, пляской, какъ напримѣръ у армянъ. Когда дѣло шло о видномъ членѣ
рода, витязѣ, властителѣ, | эпическія воспоминанія переживали 280
моментъ лирической заплачки, потому что аффектъ слабѣлъ со временемъ, новое поколѣніе ощущало его менѣе страстно, а личная память о подвигахъ продолжала держаться и крѣпнуть. Историческія пѣсни выдѣлялись изъ тризны, гомеровскій θρῆνος уже поется внѣ обряда, французскія complaintes обозначаютъ вообще пѣсни съ трагическимъ исходомъ дѣйствія.

Выдѣлялися изъ обрядовой поэзіи и другія, если ихъ содержаніе представляло интересъ и внѣ хорическаго дѣйства. Въ народной поэзіи весенняго и іюньскаго цикловъ много наивнаго эротизма, въ которомъ чувствуются отголоски давно пережитыхъ общественныхъ порядковъ. Они выражены типически: либо дѣвушка проситъ мать выдать ее замужъ, либо жена глумится надъ старымъ мужемъ, бѣжитъ отъ него, ей хочется поплясать повеселиться и т. д. Въ Минской губерніи дѣвушки образуютъ хороводъ, одна изъ нихъ становится посрединѣ; хоръ поетъ:

Я на старца наскачусь, наплечусь, нарумянюся!
Охъ старецъ, лихъ-лихоимецъ!
Ой, лихъ, невеликъ, а лихъ дома сидѣть,
Богу молицца, Спасу кланицца,
А мнѣ молодешенькѣ не хочецца.
Хотѣлось молодешенькѣ еще погулять,
Честно, хорошо, хорошохонько.

Тутъ дѣвушка, находящаяся въ срединѣ, спрашиваетъ: «А далеко старецъ?» Хоръ отвѣчаетъ, указывая деревню. Тогда опять поется: «Я на старца» и т. д.; въ послѣдній разъ отвѣчаютъ, что старецъ «а вотъ уже на той вулицы». Тогда является дѣвушка, наряженная старикомъ. Хороводъ замолкаетъ, дѣвушка,

съ увлеченіемъ плясавшая въ срединѣ, останавливается какъ вкопанная. Старецъ вступаетъ въ кругъ и ведетъ строгія рѣчи къ женѣ. Дѣло кончается тѣмъ, что старецъ съ палкой бросается за ней, но ему подставляютъ ногу, и онъ падаетъ [1]).

Слѣдующая провансальская плясовая пѣсня понятна лишь на почвѣ такого-же хорическаго исполненія; что она принадлежала къ Kalendas mayas, пѣснямъ, сопровождавшимъ весеннія празднества, это мы знаемъ изъ провансальской новеллы Flamenca [2]). Въ основѣ — весенній хороводъ, съ такимъ-же содержаніемъ,
281 какъ и въ русскомъ, | но діалогъ, видимо, сократился, перешелъ въ цѣльную пѣсню, хору принадлежитъ лишь припѣвъ; дѣйствующія лица — король и «апрѣльская» королева [3]). Приведу въ подлинникѣ первую строфу:

A l'intrade del tens clar — eya
Pir ioie recomençar — eya
E pir ialous irritar — eya
Vol la regina mostrar
K'ele est si amourouse.

Припѣвъ повторяющійся за каждой строфой:

A la vi', a la vie, ialous!
Lassaz nos, lassaz nos
Ballar entre nos, entre nos.

«Наступило ясное время года — ай люли; для начала веселья, — ай люли, чтобы подразнить ревнивца — ай люли, королева хочетъ показать, что она исполнена любви. (Припѣвъ): Прочь, прочь, ревнивецъ, оставь меня, оставь, дай поплясать намъ другъ съ другомъ, другъ съ другомъ.

---

1) См. *Грузинскій*, Изъ этнографическихъ наблюденій въ Рѣчицкомъ уѣздѣ Минской губерніи, *Этнограф. Обозрѣніе* XI, стр. 144—5.

2) *Jeanroy*, l. c. стр. 88—9; сл. припѣвы на тотъ-же сюжетъ, стр. 179, 395; *Raynaud*, Motets I, 151.

3) La regine avrillouse. Romer читаетъ aurillouse въ значеніи: munter, веселая. Это не измѣняетъ дѣла.

«Она приказала всюду оповѣстить, до самаго моря, чтобы не осталось ни дѣвушки, ни молодца, которые не пришли бы поплясать въ веселомъ танцѣ. (Припѣвъ).

«Пришелъ туда съ другой стороны король, чтобы помѣшать пляскѣ, ибо онъ боится, что у него хотятъ похитить апрѣльскую королеву. (Припѣвъ).

«А ей это не по сердцу, нечего ей дѣлать со старикомъ, охота до ловкаго парня, который съумѣлъ бы, какъ слѣдуетъ, утѣшить прекрасную даму. (Припѣвъ).

«Кто бы увидѣлъ ее тогда въ пляскѣ, какъ она тамъ веселилась, могъ бы по правдѣ сказать, что нѣтъ на свѣтѣ равной
апрѣльской королевѣ. (Припѣвъ)». [1]). | 282

Такія выдѣлившіяся изъ хорового состава пѣсни носятъ слѣды своего происхожденія не только въ припѣвѣ, но и въ повтореніи стиховъ. Таково, напримѣръ, построеніе датской баллады о Мимерингѣ: она начинается двустишіемъ, какъ бы запѣвомъ, за нимъ refrain, повторяющійся за каждой изъ слѣду-

---

1) Къ весеннимъ игровымъ пѣснямъ сходнаго содержанія сл. *Чубинскій*, Труды этнографическо-статистической экспедиціи въ Западно-русскій край, юго-западный отд., т. III, стр. 69 слѣд., № 13 (Жона та мужъ), стр. 141—142, № 46. Сл. весеннюю игру № 4: *Чоловікъ та жінка:* грачи сидятъ въ кружкѣ, выбираютъ двухъ — быть мужемъ и женой; жена бѣгаетъ кругомъ грачей, а мужъ за ней съ «ломакою». Хоръ поетъ за того и за другого. За мужа: «Гей, мати, до дому!... Діти плачуть, їсти хочуть, Никому дати». Она отвѣчаетъ: «Тамъ на полиці Три паляниці, Нехай ідять». Мужъ говоритъ, что дѣти хотятъ спать, она отвѣчаетъ: «Тамъ на діжечці Е три подушечки, Нехай сплять!»... Въ заключеніи мужъ угоняетъ жену домой. Сл. хоровую пѣсню изъ Лесбоса: (Речитативъ) Сосѣдушка, твоему мужу пить хочется. (Пѣніе) Онъ хочетъ пить, а мнѣ все равно пляска въ ходу. Есть вода въ горшкѣ, пусть напьется. (Речитативъ) Сосѣдушка, твой мужъ ѣсть хочетъ. (Пѣніе) Онъ хочетъ ѣсть, а мнѣ все равно: есть что поѣсть въ шкапу, пусть поѣстъ. (Речитативъ) Сосѣдушка, твой мужъ умеръ. (Пѣніе) Умеръ, а мнѣ все равно, пляска въ ходу. Пусть женщины поплачутъ, пѣвчіе попоютъ, попы его погребутъ, черви поѣдятъ. Georgakis et Pineau, Le Folk-lore de Lesbos, стр. 161—162. Сл. Tiersot l. c. стр. 59—60. Сл. Великорусск. народн. пѣсни, изд. Соболевскимъ, гл. 2, стр. 362 слѣд., №№ 430—38; сл. № 505 слѣд., 589, 615. Сл. Великоруссы въ своихъ пѣсняхъ, обрядахъ и т. д. Матерьялы, собранн. П. В. Шейномъ, т. I, вып. 1 (СПБ. 1898) №№ 453, 454, 455, 456, 457, 639, сл. №№ 945—9.

ющихъ четырестишныхъ строфъ; первая строфа повторяетъ 1 ½ стиха начальнаго двустишія и присоединяетъ два новыхъ стиха; слѣдующая подхватываетъ послѣдніе 1 ½ стиха предыдущей, и снова ведетъ пѣсню далѣе такимъ же порядкомъ:

1. Mimering vor den mindste mandt.
Som foedd vor paa Karl kongens landt.

Припѣвъ: Min skoeniste iomffruer.

2. Then mindste mandt,
Som foedd vor paa Karl kongens landt.
Foerr hand bleff til verden baarn,
Da vore hans kleder till ham skarnn.

(Припѣвъ).

3. Till verden baren
Da vore и т. д. [1]).

Хору принадлежала партія refrain'а, пѣсня съ ея повтореніями пѣвцу — или пѣвцамъ? Стенструпъ предполагаетъ послѣднее для датскихъ viser, Вигфуссонъ [2]) для англійскихъ балладъ: хоръ при двухъ чередовавшихся пѣвцахъ; лишь въ послѣдствіи, когда баллада утратила свой лирическій характеръ, пѣвецъ явился одинъ. Я присоединю къ этому и другое соображеніе: при системѣ одного хора съ двумя пѣвцами, или двухъ хоровъ, отвѣчавшихъ другъ другу, солисты невольно выдѣлялись; отнимите у нихъ хоръ, пѣсня останется съ ея захватами и повтореніями изъ строфы въ строфу, исчезнетъ элементъ припѣва.

На этой стадіи развитія и, вмѣстѣ, разложенія хорическаго
283 на|чала явилось пѣніе амебейное, антифоническое, вдвоемъ или болѣе, взапуски, засвидѣтельствованное и въ древности, и въ среднихъ вѣкахъ и до сихъ поръ широко распространенное въ народномъ обиходѣ. Укажу на фесценнины (versibus alternis opprobria

1) Сл. Grundtvig, DgF. I № 14 (я обязанъ этимъ указаніемъ В. Θ. Шишмареву); Steenstrup, l. c., стр. 85 слѣд.

2) Vigfusson, Corpus poet. bor. II, стр. 389.

rustica), на лодочниковъ Горація, проводившихъ ночь въ пѣніи cetatim[1]); на застольныя аттическія сколіи; въ средніе вѣка на діалогическій принципъ пастурелей. Можетъ быть, слѣдуетъ допустить вліяніе школьныхъ диспутовъ въ искусственныхъ тенцонахъ и débats, contrasti, въ преніяхъ о вѣщей мудрости въ миѳологическихъ пѣсняхъ стихотворной Эдды, въ «евангелистой пѣсни» и ея родичахъ, и въ пѣснѣ о «превращеніяхъ»[2]), въ вопросахъ и отвѣтахъ, нерѣдко съ характеромъ загадокъ, которыми обмѣниваются въ иныхъ мѣстностяхъ Германіи начальники двухъ народныхъ труппъ, исполняющихъ рождественскую мистерію[3]); но во всемъ этомъ, какъ и въ увлеченіи средневѣковыхъ латинскихъ поэтовъ Виргиліевской буколикой, отразилась, вѣроятно, и народная струя, привычка къ пѣсенному антифонизму[4]).

Въ настоящемъ случаѣ я обойдусь немногими примѣрами.

Начну съ нѣмецкаго народнаго обычая, извѣстнаго уже въ XVI вѣкѣ: объ Ивановѣ днѣ, или и въ другую пору лѣта, дѣвушки водили по вечерамъ хороводы съ пѣснями (in ein Ring herumb singen), туда являлись и парни и пѣли *взапуски о вѣнкѣ;* кто споетъ лучше, тому вѣнокъ и достанется. Въ одномъ летучемъ листкѣ, напечатанномъ въ Страсбургѣ въ 1570 году, сохранилась пѣсня съ мотивомъ такого пренія. Изъ далекихъ странъ прибылъ пѣвецъ, много вѣстей принесъ: тамъ уже лѣто настало, показались алые и бѣлые цвѣты, дѣвушки вьютъ изъ нихъ вѣ-

---

1) Горацій въ «Путешествіи въ Брундизій» (Sat. I, 5) разсказываетъ, что въ виллѣ Кокцея близъ Кавдія онъ слышалъ мѣстной шуткой: забавнымъ преніемъ двухъ балагуровъ скомороховъ, v. 52. Sarmenti scurrae pugnam Messique Cicerri.

2) О нихъ сл. Разысканія VI, стр. 67 слѣд. Съ тѣхъ поръ библіографія вопроса разрослась и потребовала бы особой замѣтки.

3) Сл. Schröer, Rätselfragen, Wett- und Wunschlieder, въ Zs. des Vereins für Volkskunde III, стр. 67 слѣд. Сл. ib. VII, стр. 382 слѣд.: Bolte, Kranzwerbung (сл. 384—5: A. Hartmann, Volksschauspiele, 1880, p. 120: Dürrenberger Brautbegehren), teilt aus Salzburg ein bei den Hochzeiten der Bergknappen übliches Frage und Antwortspiel des Brautvaters u. der Brautführer mit.

4) (Къ антифонизму) Сл. Raynaud, Recueil de Motets français, II, стр. 224 (изъ Mystère de l'Incarnation: des chansons estrivent). Сл. ib. p. 367 (пѣвцы-музыканты ходятъ и исполняютъ вмѣстѣ), 380 (вдвоемъ).

нокъ, чтобы выступить съ нимъ въ пляскѣ и было бы о чемъ
пѣть молодцамъ, пока вѣнокъ не достанется одному изъ нихъ.
Весело подходитъ молодецъ къ хороводу, всѣмъ поклонъ кла-
детъ, богатому и бѣдному, большому и малому, вызываетъ дру-
гого пѣвца, пусть разрѣшитъ его загадки и заслужитъ вѣнокъ.
Загадки такія: Что выше Бога? Сильнѣе насмѣшки? Бѣлѣе снѣга?
Зеленѣе клевера? — Другой отвѣчаетъ: Выше Бога вѣнчикъ (на
иконахъ), стыдъ сильнѣе насмѣшки, бѣлый день бѣлѣе снѣга,
мартовская зелень зеленѣе клевера. Не достанется вѣнокъ тому,
кто загануль, заключаетъ пѣвецъ и въ свою очередь предлагаетъ
284 красавицѣ дѣвушкѣ | вопросъ; коли отвѣтитъ, вѣнокъ останется
за нею и дольше. У вѣнка нѣтъ ни начала, ни конца, говоритъ
онъ, цвѣтковъ парное число; какой цвѣтокъ посрединѣ? Никто не
отвѣчаетъ, разрѣшаетъ загадку самъ молодецъ: цвѣтокъ посре-
динѣ — сама красавица; и онъ еще разъ проситъ дѣвушку: пусть
возьметъ вѣнокъ своею бѣлоснѣжной ручкой и возложитъ его на
его бѣлокурые волосы. Вѣнокъ достается побѣдителю, и игра кон-
чается его привѣтомъ и благодареніемъ. — Въ пѣснѣ по рукописи
XV вѣка сама дѣвушка задаетъ загадку прохожему молодцу: У мо-
его отца на крышѣ семь птичекъ сидятъ; чѣмъ онѣ кормятся? Коли
скажешь, вѣнокъ твой — Одна живетъ твоей юностью, другая твоей
добродѣтелью, третья твоимъ милымъ взглядомъ, четвертая твоимъ
добромъ, пятая твоимъ мужествомъ, шестая твоею красой, седьмая
твоимъ чистымъ сердцемъ. Подари меня твоимъ розовымъ вѣн-
комъ, дорогая! — Далѣе такая загадка: Скажи, что то за камень,
надъ которымъ не звонилъ ни одинъ колоколъ, который ни одинъ
песъ не облаялъ, вѣтеръ не обвѣялъ, дождь не омочилъ? — Тотъ
камень лежитъ въ глубинѣ ада, зовутъ его Dillestein, на немъ
покоится земля, и онъ расторгнется отъ призывнаго гласа, отъ
котораго воскреснутъ усопшіе.

Мотивъ вѣнка и преніе загадками знакомы русской народной
поэзіи: укажу на витье весеннихъ и ивановскихъ вѣнковъ, на со-
единенный съ нимъ обычай гаданья и загадки русальныхъ, воло-
чебныхъ и колядныхъ пѣсенъ. Въ одной русальной русалка за-

даетъ дѣвушкѣ три загадки; коли та угадаетъ, она отпуститъ ее, коли нѣтъ, возьметъ съ собою:

Ой що росте безъ корiння,
А що бiжить безъ повода,
А що цвiте да безъ цвiту?
Камень росте безъ корiння,
Вода бiжить безъ повода,
Папороть росте безъ цвiту.
Панночка загадочекъ не взгадала,
Русалочка панночку зашекотала [1]).

Въ колядкѣ такiя же загадки предлагаетъ дѣвушкѣ ея милый: коли угадаетъ, его будетъ, коли нѣтъ — «людская» будетъ: что горитъ безъ жарiння? Отвѣты дѣвушки: камень, папороть, огонь [2]). | 285

Вѣнокъ нѣмецкаго обряда и его пѣнiе взапуски еще ближе отвѣчаютъ армянскому обычаю наканунѣ праздника Вардаваръ (6-го августа: Преображенiе Христово), замѣнившаго древнее празднованiе Афродиты. Въ селѣ Чайкендъ, Елисаветпольскаго уѣзда, дѣвушки и парни собираютъ въ навечерiе Вардавара цвѣты и дѣлаютъ одинъ общiй букетъ. Вечеромъ на церковномъ дворѣ или за селомъ и тѣ и другiе усаживаются отдѣльно, кружками, послѣ чего между ними начинается диспутъ въ пѣсняхъ; иные, не пѣсенные, переговоры строго воспрещены. Обмѣниваются импровизированными четверостишiями, которыя поются речитативомъ; за каждымъ изъ нихъ refrain — двустишiе вродѣ: «Душа — роза моя, душа, душа!» Самое названiе Вардаваръ означаетъ: «сiянiе розы»; это, вѣроятно, наслѣдiе Афродиты, впрочемъ, уже переиначенное новымъ толкованiемъ: будто бы Христосъ до Своего Преображенiя, былъ подобенъ розѣ въ бутонѣ, а во время Преображенiя на Ѳаворѣ изъ Его тѣла разлилось и загорѣлось розовое сiянiе, которое было и у Адама въ раю и ко-

1) Чуб. l. c., стр. 190, № 7. Очевидно, разрѣшенiе загадокъ не принадлежитъ дѣвушкѣ, а объясненiе пѣвца.

2) Чуб. l. c., стр. 314—315, № 44; Головацкiй, IV, 71, 75; 40; Потебня, Объясненiя малрс. и сродныхъ народныхъ пѣсенъ, II, 595.

торымъ Христосъ показалъ славу и величіе Творца. Преніе продолжается до разсвѣта и прекращается лишь когда одна сторона окажется уже не въ состояніи продолжать его. Побѣдители получаютъ букетъ [1]).

Въ другихъ случаяхъ обрядовый характеръ народнаго антифоническаго пѣнія выраженъ менѣе ярко, но являются и новыя данныя: зарожденіе цѣльной пѣсни изъ чередующихся вопросовъ и отвѣтовъ. Такъ, напримѣръ, въ южной Германіи: одно импровизированное четверостишіе (Schnaderhüpfel) вызываетъ другаго пѣвца, онъ отвѣчаетъ, повторяя отчасти схему предыдущаго, подхватывая послѣдній стихъ; образуется такимъ образомъ, въ чередованіи пѣвцовъ, серія четверостишій, которая поется впослѣдствіи и какъ нѣчто цѣлое. Schnaderhüpfel — живая форма народнаго творчества: въ баварскихъ и австрійскихъ Альпахъ онъ раздается подъ окнами милой, на церковныхъ празникахъ и свадьбахъ, особенно при пляскѣ. Выступая со своею дамой, парень кидаетъ музыкантамъ какую-нибудь монету и напѣваетъ мелодію, которую и подхватываетъ оркестръ; за первою слѣдуютъ другія, одинъ за другимъ танцоры поютъ Schnaderhüpfel, все на ту же мелодію, обыкновенно обращенные къ ихъ дамамъ, которыя имъ и отвѣчаютъ. Это напоминаетъ любовныя пѣсенки, которыми об-
286 мѣнивались въ Исландіи мужчины и женщины во время пляски | и противъ которыхъ еще въ XII вѣкѣ возставалъ епископъ Ióн Ögmundarson (1106 — 21): пѣли попарно, схватившись руками и раскачиваясь взадъ и впередъ, опираясь на правую ногу, но не сходя съ мѣста [2]).

Сардинскія battorinas — четверостишія, нерѣдко съ припѣвомъ, повторяющимъ одинъ или два начальныхъ стиха, импрови-

---

1) *Калашевъ*, Вардаваръ, въ Сборв. матеріаловъ для описанія мѣстностей и племенъ Кавказа, XVIII, отд. 2, стр. 1—4 и слѣд.

2) См. Новыя книги по народной словесности, въ *Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія*, ч. CCXIV, отд. 2, стр. 193—5; Hauffen, Das deutsche Volkslied in Oesterreich — Ungarn въ Zs. d. Vereins für Volkskunde IV, стр. 11 слѣд.; Vigfusson, Corp. poet., II, стр. 385, 388.

зированныя или усвоенныя въ живой смѣнѣ пѣвцомъ; порой онѣ слагаются въ цѣлую канцону (canthone) [1]. Сардинскіе muttos также пѣлись амебейно во время жнитва или при молотьбѣ: когда лошади ступали по снопамъ вокругъ жерди, утвержденной въ срединѣ тока, погонщикъ, что стоялъ у жерди, запѣвалъ muttu, ему отвѣчали другіе, занятые другими работами. Muttu начинается запѣвомъ въ два, три и болѣе стиховъ, часто не стоящимъ въ связи съ содержаніемъ слѣдующаго muttu, подхватывающаго первый стихъ запѣва и далѣе развивающагося самостоятельно, вторя риѳмамъ запѣва, но въ обратномъ порядкѣ (ab=ba). Серіи такихъ muttos, недавно записанныя, свидѣтельствуютъ, что амебейность и здѣсь выражалась повтореніями, но онѣ приняли крайне искусственную форму, указывающую на внѣшнее переживаніе когда-то органическаго пѣсеннаго пріема. Рядъ muttos открывается запѣвомъ (isterria), напримѣръ, четверостишіемъ, которое мы выразимъ: 1, 2, 3, 4; слѣдующія четверостишія построены такимъ образомъ: первое начинается съ перваго стиха запѣва и присоединяетъ три новыхъ стиха: abc; второе открывается вторымъ стихомъ запѣва и продолжается стихами предыдущей строфы, лишь въ иномъ порядкѣ; третье беретъ третій стихъ запѣва и снова переставляетъ стихи второй строфы и т. д. Графически это можно выразить такъ: 1, 2, 3, 4; 1 abc; 2 cba; 3 cab; 4 abc. Все это отзывается чѣмъ-то механическимъ, хотя каждый перебой стиховъ открываетъ въ новомъ музыкальномъ впечатлѣніи и новыя стороны для психологическаго анализа. Серіи прелестныхъ малайскихъ четверостишій (pantun), связанныхъ другъ съ другомъ повтореніемъ, лишь въ иномъ порядкѣ, двухъ стиховъ, производятъ впечатлѣніе большей поэтической цѣльности.

Въ Сициліи, во время полевыхъ работъ, кто-нибудь сложитъ
и | запоетъ stornello: двустишіе, либо трехстишіе, при чемъ первый 287

---

1) Сл. Valla, Canti popolari Sardi, въ Archiv per lo studio d. trad. popolari, v. XV, fasc. II (1896), стр. 235 слѣд. (къ амебейности?) Česky lid. III, 1: Иранкъ, Перекликанія пастуховъ въ формѣ двустишій, четверостишій.

стихъ играетъ роль запѣва, не связаннаго содержательно съ слѣдующими; иногда это — полустихъ съ названіемъ цвѣтка. На stornello отвѣчаетъ другой пѣвецъ, воспринимая порой его риѳму и вводя новую, которая въ свою очередь можетъ быть подхвачена въ слѣдующемъ отвѣтѣ. Такія поэтическія состязанія распространены по всей Италіи, гдѣ живетъ stornello въ его разныхъ видахъ и обозначеніяхъ. Д'Анкона выводитъ его метрическую форму изъ разложенія четверостишія, съ риѳмующимъ вторымъ и четвертымъ стихами: древней, предположительно, формѣ сициліанскаго strambottu, strammottu. Уже Дицъ отождествлялъ это названіе съ старофранцузскимъ estrabot (estribot) у Benoit de Saint-More: пѣсенка сатирическаго содержанія; у Guillaume de Machaut и въ современномъ валлонскомъ говорѣ estrabot означаетъ: насмѣшку, издѣвку, raillerie [1]); Пасквалино опредѣляетъ сициліанское strammottu: ridicula cantiuncula, a *strammu*, ut insinuatur deflexio a vera significatione in malam partem accepta [2]). Этимъ указаніемъ опредѣлена и ходячая этимологія strambotto: отъ лат. класс. strambus—косой, вульгарно-латинскаго strambus: хромой; оттуда strambotto, strammottu, estribot. Поводы къ такому обозначенію объяснялись различно. G. Paris, основываясь, вѣроятно, на провансальскомъ rims estrams=не риѳмующіе стихи и исп. estrambote=неправильная строфа, слѣдующая за правильно построенною, предполагаетъ, что первоначальный estribot могъ быть сложенъ по испанскому типу; такого рода построеніе встрѣчается въ старофранцузскихъ пѣсняхъ; неправильная строфа и производитъ впечатлѣніе чего-то неконченнаго, неполнаго, хромого. Но старофранцузскихъ estribots мы не знаемъ, а предполагаемый древнѣйшій strambotto—четверостишіе также симметриченъ, какъ и современный сициліанскій: изъ восьми стиховъ всѣ четные риѳ-

1) См. G. Paris, отчетъ о Nigra, Canti popolari del Piemonte, въ Journal des Savants 1889, стр. 532 и слѣд. Авторъ оставляетъ подъ сомнѣніемъ вопросъ: отвѣчаетъ ли estrabot провансальскому estribot, исп. estribote.

2) l. c., стр. 635, прим. 3.

муются, нечетные связаны тождествомъ послѣдней гласной, стоящей внѣ ударенія.

Иное объясненіе далъ Нигра: strambotto обозначало, по его мнѣнію, единичную строфу, стоящую по себѣ, въ отличіе отъ серіи строфъ, связанныхъ взаимно [1]).

Если представить себѣ, что strambotto—estribot, любовнаго
(какъ | въ Италіи) или сатирическаго содержанія, пѣлись антифонно, 288
какъ stornelli, то каждый изъ нихъ получалъ цѣльный смыслъ лишь въ чередованіи, когда одна строфа отвѣчала другой, дополняя ее; выхваченная изъ череда она была несвязною, хромала: strambotto?

Не въ такомъ ли же переносномъ смыслѣ слѣдуетъ объяснить названіе аттическихъ застольныхъ пѣсенокъ, σκόλια, то-есть, кривыя [2])? Онѣ пѣлись на пирахъ и свадьбахъ; запѣвалъ возлежавшій на первомъ мѣстѣ за первымъ столомъ и передавалъ миртовую вѣтку тому, кто занималъ то же мѣсто за вторымъ столомъ. Затѣмъ вѣтка переходила ко второму гостю перваго стола, который передавалъ ее по порядку второму гостю второго и т. д. Принимавшій вѣтку перенималъ и пѣсню, доканчивая ее или продолжая; это называлось: τὸ δέχεσθαι τὰ σκόλια. Ихъ названіе «кривыя» объясняется, между прочимъ, этой передачей пѣсни отъ стола къ столу, по кривой линіи; но, можетъ быть, и здѣсь «кривой» слѣдуетъ истолковать, какъ недоконченный, не полный, ожидающій восполненія. Содержаніе пѣсенокъ гномическое, шутливое, съ элементами басни и личной сатиры, но и эпическихъ и патріотическихъ воспоминаній: объ Адметѣ, Теламонѣ и Аяксѣ, Гармодіи и Аристогитонѣ. Подхватываніемъ пѣсни объясняется парность нѣкоторыхъ схолій; въ слѣдующемъ примѣрѣ двѣ пары схолій, распредѣленныя между четырьмя пѣвцами, развиваютъ одно и то же содержаніе: прославляются герои Аѳинской сво-

---

1) Сл. Domenico Barella, Lo strambotto piemontese. Alessandria, Jacquemod 1896: по его мнѣнію древнѣйшая форма южнаго strambotto sarebbe il tetrastico popolare subalpino. Сл. Giorn. stor. d. lett. Ital., fasc. 91, стр. 166.

2) О сколіяхъ сл. *Reitzenstein*, Epigramm und Scolion, стр. 3—44.

*

боды, Гармодій и Аристогитонъ. Первая схолія начинается запѣвомъ: въ миртовой вѣткѣ понесу мечъ, какъ Гармодій и Аристогитонъ:

ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω
ὥσπερ Ἁρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων.

Прославляется ихъ подвигъ, ибо они убили тиранна и сдѣлали Аѳины свободными: ὅτι τὸν τύραννον ἐκτανέτην ἰσονόμους τ' Ἀθήνας ἐποιησάτην. Отвѣтная, вторая, схолія говоритъ объ ихъ пребываніи среди героевъ древности на островахъ блаженныхъ. Третья схолія начинается съ запѣва первой; слѣдуютъ похвалы Гармодію и Аристогитону, ибо, во время жертвоприношенія Аѳинѣ они убили тиранна Гиппарха (ὅτ' Ἀθηναίης ἐν θυσίαις ἄνδρα τύραννον Ἵππαρχον ἐκαινέτην). Четвертая, отвѣтная, схолія говоритъ о безсмертной славѣ героевъ и кончается заключительнымъ стихомъ первой: ὅτι τὸν τύραννον ἐκτανέτην и т. д.

Это подхватываніе начала и конца строфъ объясняется амебейнымъ исполненіемъ. Въ цѣльномъ (литературномъ) сколіи Габрія эти повторенія уже окаменѣли, явились средствомъ стиля:
289 «Большое бо|гатство—мнѣ *копье и мечъ и прекрасный щитъ, защита тѣла.* Имъ я пашу и жну, имъ давлю сладкое вино изъ винограда, въ силу сего меня *зовутъ господиномъ* челяди. У меня, не осмѣливающагося имѣть *копье и мечъ и прекрасный щитъ, защиту тѣла,* всѣ, преклоняясь, цѣлуютъ колѣна, *зовутъ господиномъ,* великимъ царемъ».

ἔστι μοι πλοῦτος μέγας δόρυ καὶ ξίφος,
καὶ τὸ καλὸν λαισήιον, πρόβλημα χρωτος·
τούτῳ γὰρ ἀρῶ, τούτῳ θερίζω,
τούτῳ πατέω τὸν ἁδὺν οινον ἀπ' ἀμπέλῳ,
τούτῳ δεσπότας μνοίας κέκλημαι.
τοὶ δὲ μὴ τολμῶντ' ἔχειν δόρυ καὶ ξίφος
καὶ τὸ καλὸν λαισήιον, πρόβλημα χρωτός,
πάντες γόνυ πεπτηῶτες ἐμὸν κυνέοντι, δεσπόταν
καὶ μέγαν βασιλῆα φωνέοντες.

Припѣвъ, *stef,* то правильно перемежающійся, то разбитый на части (klofa-stef, rek-stef) въ старо-сѣверныхъ драпахъ, явля-

ется такимъ же искусственнымъ стилистическимъ пріемомъ; объяснить ли его изъ хорическаго исполненія, какъ во французскихъ rondets и датскихъ viser, или изъ амебейной смѣны? Въ Норвегіи stef'омъ зовутся теперь строфы, которыя поются взапуски, въ чередованіи вопросовъ и отвѣтовъ [1]).

## III.

Содержаніе такого рода амебейныхъ пѣсенъ лирическое, но для извѣстной поры развитія мы вправѣ предположить его лирико-эпическимъ, или эпическимъ. Къ сожалѣнію, наши свѣдѣнія о старыхъ пѣвцахъ, хотя бы средневѣковыхъ, касаются ихъ быта, инструментовъ и сюжетовъ и правовыхъ отношеній, и весьма мало способа исполненія ими пѣсенъ. Отъ соборныхъ постановленій противъ мимовъ и гистріоновъ и ихъ бѣсовскихъ игръ такихъ свѣдѣній нельзя и ожидать; когда позднѣе онѣ становятся обстоятельнѣе, уже наступило царство большихъ поэмъ, которыя заслонили память о лежавшихъ за ними эпическихъ пѣсняхъ — кантиленахъ и ихъ исполнителяхъ. Пѣвцы уже руководились книжками.

Предположимъ, однако, что тѣ кантилены-былины, которыя дали впослѣдствіи матеріалъ для chansons de geste и опредѣлили особенности ихъ стиля, пѣлись антифонически; въ нихъ будутъ повторенія, но припѣвъ исчезъ вмѣстѣ съ хоромъ, отзываясь
развѣ въ загадоч|номъ Aoi, которымъ кончаются нѣкоторыя строфы 290
поэмы о Роландѣ [2]). Одинъ пѣвецъ пѣлъ о томъ, какъ Роландъ затрубилъ въ призывный рогъ: «*Роландъ приставилъ ко рту олифантъ,* хорошо его захватилъ, *сильно затрубилъ.* Высоки горы, *далеко разносится звукъ*, на тридцать большихъ льё слышно,

---

1) См. *Möbius*, Vom Stef, Germania N. R. XVIII, стр. 129 слѣд,; *Vigfusson*, Corp. poet. I, 451 слѣд.

2) 173 строфы изъ 198 по Оксфордскому списку.

какъ онъ разнесся. *Слышитъ его Карлъ* и его товарищи». Другой пѣвецъ вступалъ въ то же положеніе: „*Графъ Роландъ трубитъ въ свой олифантъ* съ трудомъ и усиліемъ и великой болью; алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на вискахъ. *Далеко слышенъ звукъ его рога; Карлъ слышитъ его...*“ Затѣмъ первый изъ пѣвцовъ велъ разказъ далѣе, и второй вступалъ въ его содержаніе, варьируя его въ новой laisse, присоединяя подробности, не предусмотрѣнныя въ предыдущей и производящія на насъ порой *впечатлѣніе* противорѣчій. Иныя изъ нихъ устраняются при связномъ чтеніи: когда напримѣръ, въ строфѣ 2-й Марсилій жалуется, что у него нѣтъ войска, а въ 44-й говоритъ, что у него четыреста тысячъ всадниковъ, то въ первомъ случаѣ онъ держитъ рѣчь своимъ, во второмъ хвастается передъ посломъ, Ганелономъ. Фактическія противорѣчія дѣйствительно существуютъ въ chansons de geste, но не во всѣхъ подобныхъ случаяхъ позволено говорить объ интерполяціяхъ и неумѣлыхъ варіантахъ, введенныхъ въ текстъ въ ту пору, когда онъ подвергся записи и литературной обработкѣ. Пѣвцы стояли въ живомъ преданіи, одинъ досказывалъ то, что обошелъ другой, противорѣчія принадлежатъ иной разъ нашему впечатлѣнію, котораго слушатали не получали: преданіе объединяло для нихъ эти противорѣчія, и они подсказывали себѣ многое изъ запаса воспоминаній. Пѣсни о какомъ-нибудь событіи изъ цикла хотя бы Косовской битвы—эпизодъ, естественно вставлявшійся для нихъ въ связь другихъ событій, тогда какъ мы потребуемъ комментарія.

Обратимся съ указанныхъ точекъ зрѣнія къ разбору нѣкоторыхъ повтореній въ пѣснѣ о Роландѣ.

Послѣдній стихъ IX строфы (о Карлѣ: Baisset sun chef, si comencet à penser) повторяется, по содержанію, въ началѣ слѣдующей (X: Li empereres en tint sun chef enclin; см. такое же повтореніе въ заключеніи CL и началѣ CLI строфы; LXXIX и LXXX).

Въ концѣ XI-й поется, что Карлъ усѣлся подъ сосною, велитъ позвать на совѣтъ своихъ бароновъ.

Desuz un pin en est li reis alez,
Ses baruns mandet pur sun cunseill finer.

Обращеніе къ собравшимся баронамъ въ началѣ XIII-й laisse 291
отвѣчало бы логически развитію дѣйствія: XII-я строфа останавливаетъ его перечисленіемъ лицъ, явившихся на призывъ, подхватывая, съ варіантами, приведенные выше стихи:

Li empereres s'en vait desuz un pin,
Ses baruns mandet pur sun cunseill fenir.

(Сл. начала строфъ V и VI).

Слѣдующія строфы LIX—LXIII характеризуютъ не столько повторенія, сколько тѣ противорѣчія, которыя повели къ теоріи интерполяцій.

Въ началѣ поэмы Карлъ совѣтуется съ баронами: кого бы ему послать посломъ къ Марсилію; порученіе опасное; Роландъ указываетъ императору на своего отчима Ганелона, какъ на самаго подходящаго человѣка. Ганелонъ въ гнѣвѣ на пасынка: это его продѣлка, говоритъ онъ Карлу, во всю жизнь не стану дружить ни съ нимъ, ни съ его товарищемъ Оливье, ни съ двѣнадцатью пэрами, которые такъ его любятъ. Говорю это открыто, при всѣхъ. Отвѣчалъ императоръ: очень ужъ ты злобенъ! ты отправишься, потому что это я приказываю (XXI). Онъ подаетъ ему свою рукавицу (знакъ передачи власти, довѣренности), но Ганелонъ роняетъ ее, и всѣ смущены этимъ знаменіемъ (XXVI); затѣмъ Ганелону вручаютъ жезлъ и грамоту (XXVII). — Я привелъ эту сцену въ объясненіе слѣдующихъ laisses.

Карлъ возвращается побѣдоносно изъ Испаніи, войско идетъ впередъ и (LIX) поднимается вопросъ, кому быть начальникомъ арьергада. Ганелонъ указываетъ на своего пасынка Роланда. «Какъ услышалъ это императоръ, гнѣвно на него посмотрѣлъ и говоритъ: Ты истый дьяволъ, у тебя въ сердцѣ смертельная ярость!» (LX) Когда услышалъ Роландъ, что рѣшено остаться ему, говоритъ, какъ истый рыцаръ, *благодаритъ* отчима, что онъ указалъ именно на него; онъ не посрамитъ себя. — Я въ этомъ

увѣренъ, то правда, отвѣчаетъ Ганелонъ. — Въ слѣдующей laisse LXI отповѣдь Роланда другая: какъ услышалъ Роландъ, что ему быть въ арьергардѣ, *гнѣвно* обратился къ своему отчиму: трусъ и негодяй! (Ahi! culvert, malvais hom de put aire), ты полагалъ, что я уроню рукавицу, такъ ты уронилъ жезлъ передъ
292 лицомъ Карла! [1]) (LXII) Онъ проситъ императора вру|чить ему рукавицу и жезлъ; Карлъ теребитъ бороду, плачетъ (LXIII), а Нэмонъ говоритъ ему: Слышалъ ты? Расходился Роландъ (irascut), ему присудили быть въ арьергардѣ, и теперь никто его не отговоритъ.

Въ двухъ отвѣтахъ Роланда видѣли противорѣчіе, въ одномъ изъ нихъ интерполяцію, но преданіе и слушатели соединяли одинъ съ другимъ. Роландъ доволенъ, что на него возложено трудное сторожевое дѣло, благодаритъ и Ганелона, и вмѣстѣ съ тѣмъ онъ убѣжденъ, что замыселъ отчима былъ другой, злостный, и онъ обращается къ нему съ гнѣвною рѣчью. Выражено это въ формѣ координаціи, напоминающей эпитетъ русской былины при Калинѣ: царь — и собака [2]), либо «милую» Францію въ устахъ Сарацина (Chanson de Roland II); художникъ слагатель явится позже и сплотитъ въ одно цѣлое разбросанные психическіе моменты. Правы ли тѣ (Dietrich), которые видятъ въ первомъ отвѣтѣ Роланда иронію, что дало бы возможность помирить видимую благодарность съ слѣдующей затѣмъ вспышкой гнѣва? Не подсказываемъ ли мы древней поэмѣ болѣе, чѣмъ слѣдуетъ?

Роландъ умираетъ, 1) пытается раздробить свой мечъ Durendal, дабы онъ не попался въ руки невѣрныхъ; 2) приноситъ покаяніе во грѣхахъ. Каждый изъ этихъ моментовъ развитъ въ трехъ послѣдовательныхъ laisses.

---

1) Въ строфѣ XXVI Ганелонъ роняетъ не посольскій жезлъ а перчатку. Видѣть въ этомъ противорѣчіи слѣдъ другой версіи нѣтъ основанія: въ представленіи пѣвца или слагателя фактъ «знаменія» (зловѣщее паденіе) заслонилъ вещественные символы вассальной вѣрности: рукавицы или жезла.

2) Изъ исторіи эпитета, l. c., стр. 188.

CLXXIII. Чувствуетъ *Роландъ*, что смерть близко подступила[1]); передъ нимъ *темный* (brune) *камень;* десять разъ *ударяетъ онъ по немъ* въ тоскѣ и гнѣвѣ; *скрипитъ сталь, не ломается и не зазубрилась* (Cruist li acers, ne freint ne ne s'esgrumet). — Слѣдуетъ обращеніе къ мечу, которымъ витязь побѣдилъ въ столькихъ сраженіяхъ.

CLXXIV. *Роландъ ударяетъ по твердому камню* (sardonie); *скрипитъ сталь, не ломается и не зазубрилась* (Cruist il acers, ne briset ne s'esgraignet). Слѣдуютъ жалобы, эпически развитыя воспоминаніями: самъ Господь сослалъ Durendal Карлу, онъ опоясалъ имъ Роланда; имъ онъ завоевалъ Анжу̀, Бретань и т. д.

CLXXV. *Роландъ ударилъ по сѣрому* (bise) *камню*, откололъ больше, чѣмъ я съумѣю вамъ разсказать. *Мечъ скрипитъ, не сломался и не разбился* (L'espée cruist, ne fruisset ne ne brise).— Новое обра|щеніе къ Durendal, въ его головкѣ заключены 293
святыя мощи; многія страны покорилъ имъ Роландъ.

Три раза ударяетъ Роландъ по камню, то темному, то твердому, то сѣрому; если разумѣются три камня, то противорѣчія нѣтъ; такъ могъ понять редакторъ Оксфордскаго списка поэмы, гдѣ Карлъ, явившійся на поле битвы, узнаетъ удары Роланда на трехъ камняхъ (CCVIII). Но другіе списки этого стиха не знаютъ; хроника Псевдо-Турпина говоритъ о трехъ ударахъ (trino ictu), и мы можемъ поставить вопросъ: не разумѣется ли здѣсь одинъ и тотъ-же камень, съ разными обезличенными эпитетами, которыми пѣвцы орудовали свободно, какъ общими мѣстами, не имѣющими ярко-реальнаго значенія и не вызывавшими у нихъ противорѣчія[2]). Замѣтимъ кстати, что одинъ изъ эпитетовъ brune и bise могъ быть подсказанъ и ассонансомъ. Противорѣчіе и слѣды сознательной передѣлки видѣли (Pakscher) въ томъ, что въ строфѣ CLXXIII Роландъ поминаетъ былые под-

---

1) Перевожу согласно съ текстомъ G. Paris l. c.: que la mort fort l'argüe; въ оксфордскомъ спискѣ: la véue a perdue.

2) Изъ исторіи эпитета l. c., стр. 187 слѣд.

виги, совершенные имъ съ помощью Durendal'я, что̀ совершенно въ духѣ героя и героической пѣсни, тогда какъ въ CLXXV говорится о мощахъ, заключенныхъ въ мечѣ — и эта черта обличаетъ, будто-бы, руку духовнаго лица, стало быть, рукописный варіантъ. Но вѣдь герои chansons de geste были и боевыми и благочестивыми людьми, одно не исключало другого въ пониманіи пѣвцовъ. Durendal зовется святымъ мечемъ, saintisme, но имъ завоеваны и многія страны; да и въ строфѣ CLXXIV говорится, что самъ Господь сослалъ его Карлу. Все это въ духѣ времени, одинъ изъ пѣвцовъ предпочелъ начать съ воинственныхъ воспоминаній, другой присоединилъ священныя, и то и другое объединилось, съ новыми подробностями, въ третьей строфѣ.

Строфа CLXXVI начинается съ того-же образа, что и первая изъ трехъ, посвященныхъ Durendal'ю (CLXXIII, Ço sont Rollanz lavéue a perdue): чувствуетъ Роландъ, что смерть его захватила (Ço sent Rollanz que la mort le tresprent), и это повторяется и въ слѣдующей laisse CLXXVII: чувствуетъ Роландъ, что ему не долго жить (Ço sent Rollanz de sun tens n'i ad plus). Во всѣхъ трехъ строфахъ (CLXXVI—VIII), описывающихъ кончину Роланда, красной нитью проходятъ одни и тѣ-же образы: Роландъ лежитъ подъ сосной, обратился лицемъ къ Испаніи, приноситъ покаяніе въ грѣхахъ, протягиваетъ къ небу свою рукавицу (символъ вассальной вѣрности и преданности Богу). Во второй строфѣ есть движеніе впередъ: ангелы спу|-
294 скаются къ умирающему, а послѣдняя прибавляетъ, что это былъ Гавріилъ архангелъ, который и принимаетъ рукавицу изъ рукъ умирающаго.

Карлъ, явившійся слишкомъ поздно на выручку, причитаетъ надъ Роландомъ CCXI: Другъ Роландъ, я вернусь во Францію, и когда буду въ Лаонѣ, въ моемъ покоѣ, придутъ иноземцы изъ многихъ царствъ, спросятъ, гдѣ графъ-предводитель? (Cum jo serai à Loüm en ma chambre, De plusurs regnes vendrunt li hume estrange, Demanderunt ù est li quens cataignes?). — CCXII: Другъ Роландъ, красный молодецъ, когда я буду въ Aix, въ

часовнѣ, придутъ люди спросить вѣстей (Cum jo serai à Eis en ma chapele, Vendrunt li hume, demanderunt noveles).—Aix былъ резиденціей Карла Великаго, Лаонъ резиденціей послѣднихъ Каролинговъ со времени Карла Простодушнаго; чередованіе того и другого названія показываетъ только, что въ пѣсенномъ преданіи, изъ котораго вышла поэма о Роландѣ, оба города обобщились къ значенію — столицы; и тамъ и здѣсь Карлъ могъ ожидать одного и того-же вопроса.

Подсказываніемъ изъ общаго эпическаго запаса объясняются различныя заявленія Ганелона передъ его судьями въ двухъ слѣдующихъ laisses, CCLXXVIII—IX. Смерть Роланда—мое дѣло, говоритъ онъ въ CCLXXVIII, ибо Роландъ обидѣлъ его казной (me forfist en or et en aveir); я искалъ его смерти и гибели, но предательства тутъ не было (Mais traïsun nule n'en i otrei). Отвѣчаютъ французы: объ этомъ мы и станемъ держать теперь совѣтъ (Or en tendrum cunseill). Въ laisse CCLXXIX Ганелонъ по прежнему на судѣ: Роландъ возненавидѣлъ меня (me coillit en haïr), объясняетъ онъ, обрекъ на смерть и горе (то-есть, на посольство къ Марсилію); я открыто заявилъ свою вражду къ нему, Оливье и всѣмъ его товарищамъ; я отомстилъ, но предательства тутъ нѣтъ (mais n'i a traïsun). Отвѣчаютъ французы: пойдемъ на совѣтъ (Respundent Francs: A conseill en irums). — Оба объясненія соединимы, могли соединяться и въ преданіи.

Я не утверждаю, чтобы всѣ повторительныя laisses указаннаго типа восходили къ древней пѣсенной амебейности, отразившейся позднѣе въ chansons de geste. Иныя изъ нихъ могутъ быть объяснены интерполяціями слагателей поэмъ, вставками переписчиковъ, пѣсенными варіантами жонглеровъ, попавшими въ запись; строфы XLII—III пѣсни о Роландѣ, каждая по 13 стиховъ, почти дословно повторяютъ другъ друга, лишь на разные ассонансы, и обѣ пред|ставляютъ развитіе вопроса, под- 295
нятаго въ XLI-й. — Гипотеза, которую я предлагаю, опирается на сравненіи съ тѣми лирическими строфами, которыя, зарождаясь экспромтомъ, въ чередованіи двухъ или нѣсколькихъ пѣвцовъ,

могли спѣваться и подъ-рядъ, внѣ момента ихъ амебейнаго происхожденія. Я лишь перепошу этотъ пріемъ на эпическія пѣсни; когда антифонизмъ уступилъ мѣсто единоличному исполненію, можетъ быть, и ранѣе, когда пѣвцу приходилось пѣть одному, онъ повторялъ при случаѣ характерныя парныя laisses, зародившіяся въ парномъ-же исполненіи, могъ присочинять и новыя подъ стать, — и это былъ путь, по которому амебейное повтореніе изъ естественнаго стало искусственнымъ, общимъ мѣстомъ, тогда какъ талантливый слагатель могъ воспользоваться имъ въ цѣляхъ психологическаго анализа или эпической ретардаціи.

Явленія припѣва (respos, то-есть, отвѣтъ въ провансальскихъ плясовыхъ пѣсняхъ), анафоры, климакса, палилогіи, захватовъ изъ строфы въ строфу и повтореній — все это объясняется изъ принципа древняго хоризма и амебейности, и все это является уже на почвѣ народной лирики, средствомъ подчеркнуть настроеніе. Таково впечатлѣніе refrain въ сѣверныхъ балладахъ и французскихъ пѣсняхъ; именно частое отсутствіе содержательной связи между пѣснею и refrain, иногда заимствованнаго изъ другой пѣсни, указываетъ на его обобщившееся значеніе. И здѣсь не лишнимъ будетъ напомнить, что *наше* эстетическое впечатлѣніе бываетъ обманчиво, и мы часто настраиваемся невпопадъ. Былина о Соловьѣ Будимировичѣ у Кирши вовсе не вызываетъ своимъ содержаніемъ чудеснаго запѣва, въ которомъ чувствуется столько широты и приволья:

Высота-ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота окіанъ море;
Широко раздолье по всей земли,
Глубоки омуты Днѣпровскіе.

Въ основѣ — это развитая формула параллелизма, столь обычнаго въ народной поэзіи: Соловей ѣхалъ въ Кіевъ, Днѣпромъ; оттуда: глубоки омуты Днѣпровскіе, параллель: глубота океанъ-море. Въ варіантѣ у Рыбникова I, 54 = Гильф. № 53 формула запѣва осталась, непонятая, вмѣсто Днѣпра — поморская страна, Бѣлоозеро; и всему данъ комическій оборотъ. — Это

бросаетъ свѣтъ на появленіе въ пѣсняхъ по крайней мѣрѣ нѣкоторыхъ припѣвовъ, внѣ связи съ ихъ содержаніемъ: въ началѣ дѣло могло идти о такой же формулѣ параллелизма. Въ малорусской поэзіи еще прозраченъ символъ воды, которую за|мутили 296
гуси, гдѣ купались голуби; на такое-же содержаніе указываетъ refrain французской пѣсни XVII-го вѣка: J'ai vu un cerf du bois sailly — Et boire à la fontaine[1]). Впослѣдствіи значеніе формулы было забыто, а пристрастіе или привычка къ ней осталась и восполнялась случайно, по созвучію съ настроеніемъ.

Въ пору личной, художественной лирики все это очутится стилистическимъ пріемомъ, отвѣчающимъ музыкальному Leitmotiv. Примѣры излишни; припомню хотя-бы Гейневское: Ja, du bist elend und ich grolle nicht (Buch der Lieder), или у Фета I, № XXXVII: И тебѣ не грустно? И тебѣ не томно? . . . . И тебѣ не томно? И тебѣ не больно? — То-же и въ прозѣ, въ разсказахъ Додэ, у D'Annunzio и др. Я хотѣлъ лишь указать, какъ формы, зародившіяся въ связи съ простѣйшими выраженіями психики (первоначальный refrain, какъ восклицаніе, звукоподражаніе, синтаксическая координація) и механизмомъ пѣсеннаго исполненія (хоризмъ, амебейность), послѣдовательно переходили къ значенію художественныхъ.

## IV.

Древнее амебейное исполненіе или и сложеніе эпическихъ пѣсенъ предположено мною по аналогіи съ лирическими; фактическихъ основаній для этой гипотезы немного, и они разбросаны на далекомъ пространствѣ. Оттого я и не привожу ихъ въ порядкѣ хронологіи, а группирую содержательно, въ примѣненіи къ моему построенію; новый матеріалъ и указанія спеціалистовъ могутъ его измѣнить, или и отмѣнить.

---

1) Jeanroy, l. c., стр. 162, прим. 3.

*Эпическая пѣсня поется вдвоемъ.* Скрс. kuçîlava — рапсодъ, актеръ; kauçîlavya — профессія рапсода, актера; но kuçîlava означаетъ также: Kuça и Lava, братьевъ близнецовъ, сыновей Ситы и Рамы, учениковъ Вальмики. Разсказывается въ началѣ Рамаяны, что когда Вальмики ее кончилъ, сталъ раздумывать, кто будетъ ее пѣть по свѣту; тутъ подошли къ нему, въ одеждѣ отшельниковъ, двое прекрасныхъ, благородныхъ юношей, Kuça и Lava, и обняли его колѣни; имъ онъ и передалъ свою поэму, дабы они пѣли ее вмѣстѣ.

*Пѣсни на одинъ сюжетъ слагаются и поются другъ за другомъ нѣсколькими пѣвцами.* Кабардинскіе гегуако, бродячіе пѣвцы, еще недавно являлись на народныхъ собраніяхъ, праздникахъ и тризнахъ, прославляя современныхъ героевъ, воспѣвая и древнихъ. Умиралъ-ли человѣкъ, уважаемый за мудрость и храб-
297 рость, народъ собирался | на его могилѣ, приглашалъ нѣсколькихъ гегуако и просилъ ихъ сложить пѣсню про умершаго на память потомству. Въ такихъ случаяхъ одинъ изъ гегуако брался воспѣть одну сторону дѣятельности покойнаго, другой другую и т. д. Послѣ этого гегуако на нѣкоторое время удалялись отъ свѣта въ безлюдныя, уединенныя мѣста и, ведя тамъ самую тихую жизнь, слагали свои пѣсни. По истеченіи нѣкотораго времени они объявляли объ окончаніи своей работы, и тогда народъ стекался со всѣхъ сторонъ на опредѣленное мѣсто, куда являлись и гегуако. Одинъ изъ нихъ всходилъ на возвышеніе среди толпы и пропѣвалъ сначала только голосовой мотивъ пѣсни, ударяя при этомъ харсомъ; настроивъ свой голосъ подъ харсъ, онъ пропѣвалъ свою пѣсню, за нимъ другой, и такъ до послѣдняго [1]).

*Эпическія пѣсни исполняются (и слагаются) антифонически.* Ὑποδέχεσθαι μέλος означаетъ: принять отъ пѣвца пѣсню съ цѣлью продолжать ее, подхвативъ (Aesch. Suppl. 1023). См.

---

1) Матеріалы для описанія мѣстностей и племенъ Кавказа, вып. I, отд. 2: Урусбіевъ, сказанія о нартскихъ богатыряхъ у татаръ-горцевъ Пятигорскаго округа Терской области стр. IV—VI; Разысканія № VII, стр. 218—19.

выше: τὸ δέχεσθαι τὰ σκόλια. Въ этомъ смыслѣ можно понять и Il. IX 189 слѣд.: играя на формингѣ, Ахиллъ

> ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.
> Πάτροκλος δέ οἱ οἶος ἐναντίος ἧστο σιωπῇ
> δέγμενος Αἰακίδην ὁπότε λήξειεν ἀείδων,

т. е. ожидая, пока онъ допоетъ, чтобы подхватить пѣсню о славныхъ мужахъ.

Интересно въ нашемъ смыслѣ, несмотря на свою отрывочность, показаніе Alberico da Rosciate въ его комментаріи на Божественную комедію[1]): объясняя слово Comedia, онъ говоритъ о комедахъ, то есть жонглёрахъ: они до сихъ поръ водятся у насъ, особенно въ области Ломбардіи, *поютъ въ ритмахъ про дѣянія великихъ властителей*, при чемъ одинъ *поетъ* (ставитъ вопросъ?), *другой отвѣчаетъ* (Isti adhuc sunt in usu nostro, et apparent maxime in partibus Lombardiae aliqui cantatores, qui magnorum dominorum in rithmis cantant gesta, unus proponendo, alius respondendo). «Дѣянія великихъ людей», повидимому, исключаютъ лирическое содержаніе пѣсни; можетъ быть, дѣло идетъ о тенцонахъ на современныя политическія событія, — или же имѣются ввиду тѣ франко-итальянскіе cantatores, которые пѣли на площадяхъ о сюжетахъ французскаго эпоса, чередуясь? Они пѣли | объ одномъ и томъ же мотивѣ, фактическая сторона пѣсни 298
была общая, но подробности и стилистическія мелочи, развивающія одно и то же положеніе, могли быть разныя; одинъ пѣвецъ восполнялъ другого, отправляясь отъ его положенія или стиха и досказывая по своему. Мы возвращаемся къ гипотезѣ, высказанной выше по вопросу о французскихъ couplets similaires.

Амебейное исполненіе, на этотъ разъ, унаслѣдованныхъ эпическихъ пѣсенъ сохранилось въ пѣніи финскихъ рунъ, но въ чертахъ архаическаго переживанія. Пѣвцовъ двое; запѣвало и вто-

---

1) Fiammazzo, Il commento dantesco di Alberico da Rosciate (Bergamo 1895). Сл. отчетъ D'Ancona'ы въ Rassegna bibliografica III, № 11—12, стр. 285.

рящій ему, тотъ, кто крутитъ и вьетъ струну пѣсни, спѣтой первымъ; säistäja отъ säistää: вить веревку или шнуръ, какъ и у грековъ существовало аналогическое выраженіе: σχοινοτενὴς ἀοιδή: длинная, строфическая пѣсня.— Оба пѣвца сидятъ рядомъ или другъ противъ друга; касаясь колѣнями, схватившись руками и слегка покачиваясь, они поютъ; запѣвало пропѣваетъ первый стихъ и нѣсколько болѣе половины втораго; тутъ присоединяется къ нему вторящій и затѣмъ повторяетъ, уже одинъ, первый стихъ. — Такъ поютъ и самоѣдскіе шаманы: первый бьетъ въ барабанъ и поетъ нѣсколько стиховъ, большею частью импровизованныхъ, на мрачную, унылую мелодію; второй подхватываетъ, и они поютъ вмѣстѣ, послѣ чего второй повторяетъ уже одинъ спѣтое первымъ[1]). Финскія руны поются въ запуски для испытанія, у кого память сильнѣе; первый изъ пѣвцовъ, у кого запасъ изсякъ, выпускаетъ руки товарища; никто не былъ въ состояніи схватиться за руки съ Вейнемейненомъ, говорится въ Калевалѣ.

Въ такой амебейности пѣсня могла не только пѣться, но и слагаться при особыхъ обстоятельствахъ, возможныхъ въ героическомъ быту. Происходятъ битвы, идутъ пограничныя стычки, враждуютъ и мирятся, чувство народнаго самосознанія выростаетъ рядомъ съ культомъ героя, витязя, чей бы онъ ни былъ, свой или чужой. Одно и то же событіе вызываетъ въ разныхъ лагеряхъ разную оцѣнку, нерѣдко пораженіе представляется побѣдой. Русскій военный уполномоченный въ Черногоріи, полковникъ Боголюбовъ, въ ночь своей поѣздки въ Цетинье, слышалъ одного гусляра въ передовомъ черногорскомъ шанцѣ въ Тербишѣ, воспѣвавшаго событія изъ осады Никшича черногорцами. И въ то же время изъ турецкаго шанца было слышно, какъ
299 почти тѣ | же событія воспѣвались гусляромъ въ Никшичѣ. Одинъ понималъ другого, и по временамъ они отвѣчали другъ

1) *Comparetti,* Der Kalevala, стр. 65—66; ***Billson,*** Folk Songs comprised in the Finnisch Kalewala, въ Folk-Lore v. VI, № 4, стр. 320—321; ***Steenstrup,*** l. c., стр. 72 слѣд.

другу въ своихъ пѣсняхъ[1]). Изъ такой «войны гусляровъ» могла выработаться и распространиться одна пѣсня, съ варіантами и повтореніями, въ которой противоположности освѣщенія были не ощутимы или сглажены.

*Пѣть и сказывать* (singen und sagen, dire et chanter). Можетъ быть, мы вправѣ привлечь къ вопросу и нѣкоторыя пѣсни стихотворной Эдды. Я имѣю въ виду не тѣ пѣсни, гдѣ принципъ діалога опредѣленъ содержаніемъ: преніемъ въ мудрости, напоминающимъ антифонизмъ народной пѣсни съ такимъ же иногда матерьяломъ загадокъ, а пьесы эпическія, гдѣ повѣствовательная канва изложена въ діалогѣ дѣйствующихъ лицъ. Не распредѣлялись-ли эти партіи между отдѣльными пѣвцами? Въ норвежскихъ stef, амебейный характеръ которыхъ отмѣченъ былъ выше, встрѣчаются порой мотивы старыхъ эпическихъ пѣсенъ, напримѣръ, саги о Сигурдѣ.

Къ другому смежному вопросу даетъ поводъ слѣдующая особенность изложенія нѣкоторыхъ пѣсенъ стихотворной Эдды, напримѣръ Skírnisför, Grímnísmal, Vǫlundarkviđa и др.: онѣ состоятъ изъ коротенькихъ партій въ прозѣ, вводящихъ въ стихотворный діалогъ или перемежающихъ его. Въ началѣ Skírnisför разсказывается прозой, какъ однажды Фрей возсѣлъ на престолъ Одина и, обозрѣвая весь міръ, увидѣлъ въ области йотуновъ красавицу Герду и заболѣлъ по ней душой. Его отецъ Ніордъ посылаетъ къ нему его служителя Скирни, спросить, что̀ съ нимъ. Слѣдуетъ далѣе, ужъ въ стихотворной формѣ: разговоръ Скади (матери Фрея) съ Скирни, бесѣда съ нимъ Фрея; мы узнаемъ, что Скирни собирается и ѣдетъ въ Йотунгеймъ. Нѣсколько строкъ прозой сообщаютъ намъ, какъ онъ доѣхалъ до двора Гими (отца Герды), до тына, у котораго привязаны были два злыхъ пса, вступилъ въ разговоръ съ пастухомъ. Этотъ разговоръ и слѣдующая бесѣда Скирни съ Гердой изложены въ стихахъ и т. д.

---

1) *Московскія Вѣдомости* 1877 г., Авг. 13, № 201.

Мюлленгофъ выразилъ мнѣніе[1]), что пѣсни Эдды, которыя послѣдовательно провели стихотворную форму, лишь переложили въ строфы болѣе древнія прозаическія партіи; Schröder[2]) видитъ въ смѣшеніи стиха и прозы признакъ древнѣйшаго, праисторическаго стиля, далеко предшествовавшаго появленію эпоса;
300 Koegel[3]) считаетъ его прагер|манскимъ и даже арійскимъ: наблюденія Ольденберга надъ нѣкоторыми гимнами Ригведы[4]), которые считали фрагментарными, доказали, что они дополнялись разсказомъ въ прозѣ; Koegel обобщаетъ это явленіе въ связи съ культомъ: въ поэтическую форму облекались лишь діалогъ и нѣкоторые выдающіеся эпизоды дѣйства, остальное дополнялъ жрецъ въ прозаическомъ изложеніи.

Это чередованіе, напоминающее такое же чередованіе экзарха и хора въ древне-греческомъ диѳирамбѣ, могло остаться и позднѣе формой эпическаго изложенія, внѣ связи съ обрядомъ и культомъ. Въ этомъ смыслѣ понимаетъ Шрёдеръ значеніе средневѣковой нѣмецкой формулы для эпическаго сказа: singen und sagen. Иначе Koegel[5]): древне-франкскія пѣсни, говоритъ онъ, были строфическія, восполнявшіяся разсказомъ въ прозѣ; готскіе пѣвцы ввели эпическую пѣснь связную, безъ строфъ; ихъ-то изложеніе и характеризуется понятіемъ singen, siggwan, не canere, а recitare, сказывать на распѣвъ. Но что-же дѣлать съ sagen? Тавтологія-ли это съ singen, или отзвукъ стараго чередованія стиховъ и прозы, сохранившейся лишь въ формулѣ?

Такъ или иначе, это чередованіе, засвидѣтельствованное напримѣръ для древне-римской сатуры, является довольно распространенною формой эпическаго изложенія, хотя каждая изъ

---

1) Zs. f. deutsch. Alterth. XXIII стр. 151 слѣд.

2) *Schröder*, Ueber das Spell, ib. XXXVII, стр. 241 слѣд.

3) *Koegel*, Gesch. d. deutschen Litteratur bis zum Ausgange des Mittelalters 1-er B., 1-er Theil, стр. 97 слѣд.

4) *Oldenberg*, Das altindische Akhyâna, Zs. d. deutsch. morgenländ. Gesellschaft XXVII, стр. 54; Akhyâna-Hymnen im Rigveda, ib. XXXIX, стр. 52 слѣд.

5) l. c. стр. 130, 143.

относящихся сюда группъ фактовъ подлежитъ особому анализу и объясненію, ибо формально сходныя явленія коренятся иногда въ источникахъ совершенно разнородныхъ. Древне-бретонскіе пѣвцы предпосылали своимъ lais разсказъ, объяснявшій ихъ содержаніе[1]); на французской народной свадьбѣ такое же объясненіе предшествуетъ каждому куплету[2]). Съ другой стороны такъ называемыя русскія побывальщины, гдѣ стихотворныя части перемежаются пересказомъ въ прозѣ, представляютъ разложеніе или забвеніе первыхъ, причемъ запамятованное излагается пѣвцомъ отъ себя, иногда съ обрывками стиха и въ конструкціи, въ которой еще отзываются и размѣръ и формулы былиннаго склада. Не предположить ли подобный же процессъ и для нѣкоторыхъ пѣсенъ стихотворной Эдды, что́ удалило бы, по отношенію къ нимъ, гипотезу прагерманской древности? — Сходное, повидимому, явленіе представляетъ ирландскій эпосъ, одинъ изъ древнѣйшихъ европейскихъ — по записи: разсказъ идетъ въ
прозѣ, перемѣ|шанный съ эпизодами въ стихахъ; это либо діалогъ, 301
либо отдѣльное стихотвореніе, рѣчь дѣйствующаго лица, введенная въ разсказѣ формулой: «тогда сказалъ», или «тогда запѣлъ» такой-то. Въ стихахъ изложены главнымъ образомъ лирическіе и драматическіе элементы легенды, говоритъ Виндишъ, передъ нами какъ бы начало ея поэтической обработки[3]). Если я вѣрно понялъ слова автора, то стихотворныя партіи не пересказъ соотвѣтствовавшихъ прозаическихъ, а тѣ и другіе возникали совмѣстно и разница формы обусловливалась содержаніемъ. Кара-киргизскій Акуn (пѣвецъ) выражаетъ ее двумя мелодіями: одна въ скоромъ темпѣ для разсказа, другая — медленный, торжественный речитативъ для діалога[4]).

---

1) *G. Paris*, La littérature française au moyen âge, 2 éd., стр. 91.

2) Romania, № 44, стр. 584—585.

3) Revue Celtique t. V, стр. 70 слѣд. Сл. о томъ же стилистическомъ явленіи ib. стр. 364; IX, стр. 14, 448; XII, стр. 318, 319; XIII, стр. 32.

4) *Radloff*, Proben V, Vorwort, стр. XV—VI.

Въ другихъ ирландскихъ текстахъ этотъ распорядокъ производитъ иное впечатлѣніе: поэтическія партіи просто пересказываютъ предшествующія прозаическія. Ирландская пословица: сказъ безъ пѣсни, объясняется изъ такого чередованія, какъ обычнаго; Whitley Stokes'у оно напомнило подобный же распорядокъ въ полинезійскихъ сказкахъ и въ памятникахъ буддійской литературы; пенджабскія легенды, записанныя Темплемъ [1]), представляютъ такую же смѣну прозы и стиховъ, при чемъ для нѣкоторыхъ легендъ (напримѣръ, приключенія раджи Расалу) существуютъ двѣ версіи: одна смѣшанная, другая стихотворная; прозаическая часть изложена общимъ литературнымъ языкомъ (урду), стихотворная большею частью на мѣстныхъ діалектахъ, съ архаическими формами. Если, говоря объ аналогическомъ явленіи въ Эддѣ, Мюлленгофъ склонялся на сторону первой, какъ болѣе древней, то Темпль заключаетъ наоборотъ, что прозаическія партіи вышли изъ стихотворныхъ. Онъ, впрочемъ, считаетъ возможнымъ и другое рѣшеніе, котораго я коснулся, говоря о нашихъ побывальщинахъ: пѣвецъ (часто руководящійся записью) не все помнилъ одинаково и прибѣгалъ къ разсказу въ прозѣ въ тѣхъ случаяхъ, когда память стиха измѣняла. Стихотворныя партіи вводятся иногда формулой: онъ такъ сказалъ; сообщаютъ какое-нибудь нравственное изреченіе, либо назначены вызвать смѣхъ; часто ихъ содержаніе ничѣмъ не отличается отъ изложеннаго въ прозѣ, но порой они идутъ съ ней въ разрѣзъ, тѣмъ не менѣе повторяясь изъ поколѣнія въ поколѣніе [2]).

302 Это приготовило насъ къ оцѣнкѣ своеобразной формы Aucassins et Nicolette, поэтической старо-французской сказки начала XIII вѣка. Мѣсто ея дѣйствія — южная Франція и Африка (Карѳагенъ) и еще какое-то тридесятое государство Torelore, гдѣ ко-

---

1) *Temple*, Legends of the Panjâb, v. I. Preface, VII; сл. отчетъ Barth'a въ Mélusine II, стр. 364—365.

2) Въ татарской сказкѣ «Молла-Касумъ» прозаическій разсказъ по манерѣ, усвоенной пѣвцами-сказателями, чередуется съ короткими пѣснями (Сборникъ для опис. мѣстност. и племенъ Кавказа, XIX, отд. 2-ой).

роль держится обряда кувады, царица ходитъ на войну, гдѣ сражаются свѣжимъ сыромъ, печеными яблоками и грибами. Имя главнаго дѣйствующаго лица Aucassins напоминаетъ арабское al-Kâsim; предположить ли для повѣсти византійскія литературныя вліянія — это я оставляю подъ сомнѣніемъ [1]).

Начинается она стихотворнымъ обращеніемъ:

1) Кто хочетъ послушать хорошей пѣсни, какъ любилъ ее старый плѣнникъ? пѣсни о двухъ прекрасныхъ дѣтяхъ, Николеттѣ и Окассенѣ, какія великія напасти онъ вынесъ, какіе храбрые подвиги совершилъ для своей милой съ бѣлоснѣжнымъ лицомъ. *Сладкая эта пѣснь, хорошъ разсказъ*....

Qui vauroit bons vers oïr
Del deport du viel caitif,
De deux biaux enfans petis,
Nicholete et Aucassins,
Des grans paines qu'il soufri
Et des prouecces qu'il fist
Por s'amie o li cler vis?
*Dox est li cans biax li dis*...

Послѣдній стихъ указываетъ на распорядокъ изложенія: чередуется разсказъ въ прозѣ подъ заглавіемъ: Or dient et content et fablent или: or dient et content (Теперь сказываютъ-разсказываютъ) — съ стихотворнымъ отдѣломъ, надписаннымъ: «Or se cante (Теперь поютъ)»; оттуда и названіе повѣсти: cantefable (въ концѣ: No cantefable prent fin, n'en sai plus dire).

Въ первомъ прозаическомъ отдѣлѣ 2) разсказывается о томъ, какъ валенсскій графъ Bougars воевалъ съ Garin, графомъ Бокера. Garin старъ и слабъ; у него сынъ красавецъ Aucassins;

---

1) Слѣдующіе цитаты сдѣланы по Aucassins und Nicolette, neu nach der Handschrift von Germann.... Suchier, 2 Aufl. Сл. G. Paris, Romania № 114, p. 288 (по поводу 4-аго изданія Suchier, Aucassin & Nicolette (Paderborn, Schöning, 1893): въ ркп. стоитъ не caitif, а antif; Schultz предлагаетъ читать d'un viel natif; онъ сравниваетъ vious antiz, названіе Роландова коня у Филиппа Mousquet, — но G. Paris предпочитаетъ veillantif=vigilantivum (см. Arch. f. das Stud. d. neueren Sprachen CII 224. Сл. Изъ исторіи эпитета).

всѣмъ хорошъ, развѣ то не ладно, что онъ поддался всепобѣждающей любви, почему и не хотѣлъ ни стать рыцаремъ, ни взяться за оружіе. Отецъ и мать убѣждаютъ его выйти на защиту своей земли, на помощь своимъ. Къ чему говорить объ
303 этомъ? отвѣчаетъ онъ отцу: | когда я стану рыцаремъ на конѣ и выйду на бой или въ битву, гдѣ буду поражать рыцарей, а они меня, пусть Господь не внемлетъ моей молитвѣ, если вы не отдадите за меня Николетту, мою милую, которую я такъ люблю.— Не дѣло это, говоритъ отецъ, оставь Николетту, это полонянка, приведенная изъ чужой земли, купилъ ее виконтъ этого города отъ сарацинъ, воспріялъ ее и крестилъ и удочерилъ и вскорѣ дастъ ей мужа, который будетъ честно доставать ей хлѣбъ. Тутъ тебѣ дѣлать нечего; коли хочешь жениться, я дамъ тебѣ въ жены дочь короля или графа. Увы, отецъ мой! отвѣчаетъ Aucassins, всѣхъ почестей на землѣ мало для Николетты: таково ея благородство и привѣтливость и доброта и всякія хорошія качества!

Примыкающій къ этому эпизоду стихотворный отрывокъ 3) резюмируетъ главное содержаніе предыдущаго: Aucassins былъ изъ Бокера, изъ прекраснаго замка; отъ красавицы Николетты никто не можетъ отвлечь его, а отецъ не пускаетъ, мать грозится: Чего ты хочешь, дурень! Николетта, красивая, веселая, была похищена въ Карѳагенѣ, куплена отъ саксонца. Коли хочешь жениться, возьми жену изъ высокаго рода.—Но Aucassins не можетъ отвязаться отъ Николетты, ея красота освѣщаетъ его сердце; онъ такъ и отвѣчаетъ матери. — Саксонецъ (Saisne) стоитъ вмѣсто сарацина: это обычное смѣшеніе во французскомъ эпосѣ; въ концѣ разсказа Николетта дѣйствительно оказывается дочерью карѳагенскаго короля.

Дѣйствіе подвигается въ прозаическомъ эпизодѣ № 4: Garin боится за сына, говоритъ о томъ пріемному отцу Николетты и грозитъ сжечь ее. Отецъ отвѣчаетъ въ выраженіяхъ № 2: я купилъ ее на свои деньги, воспринялъ и крестилъ и удочерилъ и хотѣлъ было дать ей мужа, который честно бы зарабатывалъ ей хлѣбъ. Тѣмъ не менѣе онъ запираетъ ее во дворцѣ, въ комнатѣ,

дверь которой запечаталъ. Слѣдующій стихотворный отдѣлъ 5) начинается съ того же напоминанія: Николетта посажена въ тюрьму, въ комнатѣ со сводами; онъ сѣтуетъ. № 6 открывается тѣмъ же: Николетта была въ тюрьмѣ, въ комнатѣ, какъ вы слышали — уразумѣли. Aucassins приходитъ къ пріемному отцу Николетты, спрашиваетъ: что онъ съ нею сдѣлалъ? Тотъ отвѣчаетъ какъ въ №№ 2 и 4: она полонянка, я привезъ ее изъ чужой земли; купилъ на свои деньги у сарацинъ, воспринялъ и т. д.; Aucassins никогда ее не увидитъ — и юноша удаляется, печальный, отъ виціграфа. «Aucassins вернулся, печальный и убитый» — такъ начинается № 7, стихотворный; слѣдуютъ сѣтованія влюбленнаго (Nicolete, biax ester,— biax venir et biax alers,— biax deduis et dous parler и т. д.), повторяю|щіяся, съ измѣненіями, 304
въ № 11.— № 8: новое нападеніе графа Bougar'а и новыя просьбы отца Aucassins'у — принять участіе въ битвѣ. Сынъ отвѣчаетъ какъ въ № 2 (когда я стану рыцаремъ на конѣ и выйду на бой или битву и т. д.) и соглашается лишь на условіи: если Господь вернетъ меня живымъ и здоровымъ, дайте мнѣ настолько повидать Николетту, мою милую, чтобы мнѣ сказать ей два-три слова и разъ поцѣловать. Отецъ соглашается: № 9 (стихотворный) ведетъ разсказъ далѣе: Aucassins вооружается, въ отдѣлѣ 10 (въ прозѣ) на это указано вкратцѣ; Aucassins одержалъ побѣду и напоминаетъ отцу объ его обѣщаніи въ выраженіяхъ № 8.

И далѣе характеръ чередованія разный: стихотворныя партіи служатъ лирическимъ изліяніемъ (№ 13), выходящимъ изъ дѣйствія, либо его продолжаютъ (№ 15, 17); проза подхватываетъ стихи, напримѣръ въ №№ 19 (конецъ) и 20 (начало: Николетта устраиваетъ себѣ навѣсъ изъ цвѣтовъ, травы и вѣтвей), либо наоборотъ, напримѣръ въ описаніи сказочной битвы: № 30 (въ прозѣ): король сѣлъ на коня, Aucassins на своего; поѣхали они, пока не прибыли къ мѣсту, гдѣ находилась королева, и увидѣли битву — борьбу печеными яблоками, яйцами и свѣжимъ сыромъ. Aucassins принялся смотрѣть на тѣхъ людей и дался диву.—

№ 31 (стихи): Aucassins остановился, оперся на луку сѣдла и сталъ смотрѣть на общій бой: они принесли много свѣжихъ сыровъ, печеныхъ лѣсныхъ яблоковъ и большихъ полевыхъ грибовъ. Кто изъ нихъ всего больше замутитъ броды, того и провозглашаютъ побѣдителемъ. Храбрый, мужественный Aucassins сталъ глядѣть на нихъ и разсмѣялся.

За вычетомъ тѣхъ обычныхъ эпическихъ повтореній, которыя въ *разныхъ* мѣстахъ разсказа отвѣчаютъ повторенію того же дѣйствія, остаются повторенія другого рода, съ захватами изъ отдѣла въ отдѣлъ, напоминающими пріемы couplets similaires, съ тою разницей, что дѣло идетъ о чередованіи стиховъ и прозы. Интересенъ вопросъ: одни-ли и тѣ же лица сказывали и пѣли, или пѣло одно лицо, сказывало другое; надписаніе: or dient et content et fablent едва-ли говорить за многихъ разсказчиковъ, тогда какъ or se cante можетъ быть понято и въ единственномъ и во множественномъ числѣ. Приведенные выше примѣры чередованія прозы и стиховъ ничего не разъясняютъ въ этомъ отношеніи, какъ и встрѣчающееся въ старо-французской литературѣ выраженіе: dire et canter = singen und sagen.

Интересно было бы провѣрить фактъ, отмѣченный Barrois, что въ одной рукописи Энеиды X вѣка рѣчи дѣйствующихъ лицъ
305 сопро|вождаются музыкальной нотаціей. Предполагали, быть можетъ, что эти части пѣлись, разказъ въ третьемъ лицѣ читался, но и сказывался? [1]).

---

Для хронологіи эпическихъ повтореній мы намѣтили нѣсколько моментовъ: древнее исполненіе хоромъ, съ чередованіемъ хора и запѣвалы или запѣвалъ; чередованіе двухъ хоровъ; антифонизмъ при двухъ или нѣсколькихъ пѣвцахъ; личное исполненіе. Повторенія французскаго типа развились на стадіи антифонизма, на ней именно и застала ихъ запись и обработка древнихъ chan-

1) La chevalerie Ogier de Danemarche éd. Barrois, I, Préface, стр. LI (изъ рукописи собранія Libri).

sons de geste; въ Chansons de Roland лиризмъ еще сильно подчеркнутъ. Въ эпоху личнаго исполненія такія повторенія становились лишними, и въ эпической пѣснѣ, отвѣчающей этой порѣ развитія, преобладаютъ повторенія спорадическія, какъ напримѣръ въ греческомъ и славянскомъ эпосахъ; вмѣсто амебейности или парности — loci comunes.

Этотъ хронологическій расчетъ, разумѣется, приблизительный, не считающійся съ возможностью историческихъ вліяній, напримѣръ, занесенія пѣсенъ, находящихся на болѣе прогрессивной стадіи развитія, въ среду, застывшую въ древнихъ формахъ пѣсеннаго исполненія.

Древность рукописи или версіи, показанія языка и метрики, историческія и бытовыя подробности текста — вотъ пріемы, служащіе критикѣ средневѣковыхъ эпическихъ и вообще поэтическихъ текстовъ. Не лишнимъ критеріемъ являются, по моему мнѣнію, и наблюденія въ исторіи стиля, тѣмъ болѣе, что здѣсь границы изученія могутъ быть раздвинуты и развитіе поэзіи записанной или литературной провѣрено поэзіей народной, развившейся въ другихъ, въ болѣе свободныхъ условіяхъ. Я полагаю, что не только исторія эпитета[1]), но и исторія повтореній, поставленная возможно широко, послужитъ хронологіи поэтическаго творчества тамъ, гдѣ другіе критеріи оказались бы недостаточными либо дали сомнительные результаты.

---

1) Сл. Изъ исторіи эпитета l. c.

## 1898.

# Психологическій параллелизмъ и его формы въ отраженіяхъ поэтическаго стиля [1]).

[Журналъ Мин. Нар. Просв. 1898 г., № 3, ч. CCXVI, от. 2, стр. 1—80] [2]).

## I.

Человѣкъ усваиваетъ образы внѣшняго міра въ формахъ своего самосознанія; тѣмъ болѣе человѣкъ первобытный, не выработавшій еще привычки отвлеченнаго, необразнаго мышленія, хотя и послѣднее не обходится безъ извѣстной сопровождающей

1) Изъ чтеній по исторической поэтикѣ. Сл. *Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія* 1894, № 5, отд. 2. (Изъ введенія въ историческую поэтику); 1895, № 11, от. 2. (Изъ исторіи эпитета); 1897, № 4, отд. 2 (Эпическія повторенія, какъ хронологическій моментъ).

2) Въ отдѣльн. оттискѣ посвященіе: Аннѣ Михайловнѣ и Владиміру Өедоровичу Шишмаревымъ, съ эпиграфомъ:

Слала зоря до місяця:
Ой, місяцю, товаришу,
Не заходь же ти раній мене,
Изійдемо оба разомъ,
Освітимо небо и землю....
Слала Марья до Иванка:
Ой Иванку, мій суженний,
Не сидай же ти на посаду,
На посаду раній мене,
Обсядемо обое разомъ,
Звеселимо отця и неньку.

и съ датой: Короваево, 29 Іюля 1897.

его образности. Мы невольно переносимъ на природу наше самоощущеніе жизни, выражающееся въ движеніи, въ проявленіи силы, направляемой волей; въ тѣхъ явленіяхъ или объектахъ, въ которыхъ замѣчалось движеніе, подозрѣвались когда-то признаки энергіи, воли, жизни. Это міросозерцаніе мы называемъ анимистическимъ; въ приложеніи къ поэтическому стилю, и не къ нему одному, вѣрнѣе будетъ говорить о *параллелизмѣ*. Дѣло идетъ не объ *отождествленіи* человѣческой жизни съ природною и не о *сравненіи*, предполагающемъ сознаніе раздѣльности сравниваемыхъ предметовъ, а о *сопоставленіи* по признаку дѣйствія, движенія: дерево хилится, дѣвушка кланяется,— такъ въ малорусской пѣснѣ. Представленіе движенія, дѣйствія лежитъ въ основѣ одностороннихъ опредѣленій нашего слова: одни и тѣ же корни отвѣчаютъ идеѣ напряженнаго движенія, прониканія стрѣлы, звука и свѣта; понятія борьбы, терзанія, уничтоженія выразились въ такихъ словахъ, какъ mors, mare, μάρναμαι, нѣм. mahlen.

| Итакъ параллелизмъ покоится на сопоставленіи субъекта и 2
объекта по категоріи движенія, дѣйствія, какъ признака волевой жизнедѣятельности. Объектами, естественно, являлись животныя; онѣ всего болѣе напоминали человѣка: здѣсь далекія психологическія основы животнаго аполога; но и растенія указывали на такое же сходство: и они рождались и отцвѣтали, зеленѣли и клонились отъ силы вѣтра. Солнце, казалось, также двигалось, восходило, садилось; вѣтеръ гналъ тучи, молнія мчалась, огонь охватывалъ, пожиралъ сучья и т. п. Неорганическій недвижущійся міръ невольно втягивался въ эту вереницу параллелизмовъ: онъ также жилъ.

Дальнѣйшій шагъ въ развитіи состоялъ изъ ряда перенесеній, пристроившихся къ основному признаку—движенія. Солнце движется и глядитъ на землю: у индусовъ солнце, луна — *глазъ;* Soph. Ant. 860: ἱερὸν ὄμμα; земля поростаетъ травою, лѣсомъ— *волосомъ:* у Гомера говорится о κόμη деревьевъ (сл. Bacch. 676: πρὸς ἐλάτης. . . φόβην, Eur. Hipp. 210: ἐν κομήτῃ λειμῶνι); когда

гонимый вѣтромъ Агни (огонь) ширится по лѣсу, онъ скашиваетъ волосы земли; земля — невѣста Одина, пѣлъ скальдъ Hallfreðr (Hákonardrapa, до 968 г.), лѣсъ — ея волосы, она — молодая, широколицая, лѣсомъ обросшая дочь Онара; «Vom Haare der Bäume troff Feuer auf mich» (Schubart, Der ewige Jude)[1]. — У дерева *кожа* — кора (инд.), у горы *хребетъ* (инд.; сл. греч. τράχηλος ὄρους; сл. еще κάρα, ποῦς, ῥάχις, κέρας — о горѣ), какъ и у моря (νῶτα θαλάσσης, αὐχὴν πόντου); *дерево пьетъ ногою — корнемъ* (инд.), его *вѣтви — руки, лапы* (сл. Plin. brachia arborum; франц. branche, ит. branca; наоборотъ, въ Atlm. 63,2: палецъ на ногѣ = ножная вѣтка) и т. д.

Въ основѣ такихъ опредѣленій, отразившихъ наивное, синкретическое представленіе природы, закрѣпощенныхъ языкомъ и вѣрованіемъ, лежитъ перенесеніе признака, свойственнаго одному члену параллели, въ другой. Это — *метафоры языка;* нашъ словарь ими изобилуетъ, но мы орудуемъ многими изъ нихъ уже безсознательно, не ощущая ихъ когда-то свѣжей образности; когда «солнце садится», мы не представляемъ себѣ раздѣльно самого акта, несомнѣнно живого въ фантазіи древняго человѣка: намъ нужно подновить его, чтобы ощутить рельефно. Языкъ поэзіи достигаетъ этого опредѣленіями, либо частичною характеристикой общаго акта, тамъ и здѣсь въ примѣненіи къ человѣку и его психикѣ. «Солнце движется, катится вдоль горы» — не вызываетъ у насъ образа; иначе въ сербской пѣснѣ у Караджича (I 742):

3 | Што се сунце по край горе *краде?*

(См. Daudet, L'évangéliste ch. VI: un parc immense *grimpait* la côte).

Слѣдующія картинки природы принадлежатъ къ обычнымъ, когда-то образнымъ, но производящимъ на насъ впечатлѣніе

1) (Трава — волосы) Сборн. Мат. для оп. мѣстностей и племенъ Кавказа, XVIII (татарскія дѣтскія пѣсни — «вызываніе солнца», записанныя г. Іоскитовымъ въ Елисаветпольской губ., стр. 73): «Солнце выходи.... плѣшивую дочь (зиму) оставь дома, Волосатую (весну) дочь запряги (наряди), выходи!»

абстрактныхъ формулъ: пейзажъ стелется въ равнинахъ, порой внезапно поднимаясь въ кручу; радуга перекинулась черезъ поляну; молнія мчится, горный хребетъ тянется вдали; деревушка разлеглась въ долинѣ; холмы стремятся къ небу. Стлаться, мчаться, стремиться — все это о́бразно, въ смыслѣ примѣненія сознательнаго акта къ неодушевленному предмету, и все это стало для насъ — переживаніемъ, которое поэтическій языкъ оживитъ, подчеркнувъ элементъ человѣчности, освѣтивъ его въ основной параллели:

*Behaglich streckte* dort das Land *sich*
In Eb'nen aus, weit, endlos weit.

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

Hier *stieg* es *plötzlich* und *entschlossen*
*Empor*, stets *kühner* himmelan

(Lenau, Wanderung im Gebirge).

---

*Sprang* über's ganze Haideland
Der *junge* Regenbogen

(id. Die Haideschenke).

---

Doch es dunkelt tiefer immer
Ein Gewitter in die Schlucht,
Nur zuweilen über's Thal weg
*Setzt ein Blitz in wilder Flucht*

(id. Iohannes Ziska).

---

Fernhin *schlich das hrage Gebirg*, wie ein wandelnd Gerippe,
*Streckt* das Dörflein *vergnügt* über die Wiesen sich aus

(Hölderlin).

---

Der Himmel glänzt in reinstem Frühlingslichte,
*Ihm schwillt der Hügel sehnsuchtsvoll entgegen.*

(Möricke, Zu viel).

Равнина разостлалась *уютно*, *молодая* радуга *перескочила* черезъ поляну, *тощій* хребетъ *крадется*, словно ходячій скелетъ, а холмъ поднимается, растетъ, точно *полный желанья*, навстрѣчу весеннему небу. Параллель оживилась, наполнившись содержаніемъ человѣческихъ симпатій; у Гомера камень Сизифа — безжалостный (Od. II, 598).

Накопленіе перенесеній въ составѣ параллелей зависитъ отъ
4 1) *комплекса и характера сходныхъ признаковъ*, подбиравшихся къ основному признаку движенія, жизни; 2) отъ *соотвѣтствія* этихъ признаковъ съ нашимъ пониманіемъ жизни, проявляющей волю въ дѣйствіи; 3) отъ *смежности* съ другими объектами, вызывавшими такую же игру параллелизма; 4) отъ *цѣльности и жизненной полноты явленія* или объекта по отношенію къ человѣку. Сопоставленіе, напримѣръ, солнце = глазъ (инд. греч.) предполагаетъ солнце живымъ, дѣятельнымъ существомъ; на этой почвѣ возможно перенесеніе, основанное на внѣшнемъ сходствѣ солнца и глаза: оба свѣтятъ, видятъ. Форма глаза могла дать поводъ и къ другимъ сопоставленіямъ: греки говорили объ ὀφθαλμὸς ἀμπέλου, φυτῶν; у малайцевъ солнце = глазъ дня, источникъ = глазъ воды; у индусовъ слѣпой колодезь = колодезь, закрытый растительностью; французы говорятъ объ oeil d'eau; итальянцы объ отверстіяхъ въ сырѣ: occhio del formaggio.

Послѣднія сопоставленія не давали повода къ дальнѣйшимъ, частичнымъ перенесеніямъ, тогда какъ сопоставленіе «солнце — глазъ» смежно съ другими[1]): солнце и смотритъ, и свѣтитъ, и грѣетъ, палитъ и скрывается (ночью, зимой, за тучами); рядомъ съ нимъ луна, вызвавшая такую же игру перенесеній и, далѣе, смежное развитіе двухъ параллелей при возможности обоюднаго вліянія одной серіи на другую. Или другой примѣръ: человѣкъ жаждетъ крови врага, жаждетъ ея хищный звѣрь, далѣе: копье, сабля: δοῦρα λιλαιόμενα χροὸς ἆσαι (сл. Il. XI, 574; XV, 542, сл. ib. VIII, 111 и IV, 126); bítat teim vapn né velir (Hávam. 146, 6); m'espée meurt de faim et ma lance de soi; Pri pojasu sablja ožednjela, Poželjela krvi od junaka. Эта жажда крови могла представиться роковой: таковъ разсказъ о мечѣ Ангантира, приносившемъ смерть всякій разъ, когда вынутъ его изъ ноженъ; въ нашей повѣсти о Вавилонскомъ царствѣ мечъ Навуходоносора заложенъ въ городскую стѣну, заклятъ; когда царь

---

1) (Солнце — глазъ). Сл. греч. (солнце) πανόπτης, παντόπτης.

Василій извлекъ его, онъ всѣхъ порубилъ и самому царю голову снялъ.

Далѣе подобнаго развитія идеѣ меча, жаждущаго крови, не-
куда было пойдти. Иную вереницу сопоставленій вызывало, на-
примѣръ, представленіе огня: у индійскаго Агни языкъ, челюсти,
ими онъ коситъ траву, но его значеніе болѣе сложное, чреватое
жизненными отношеніями, подсказывавшими новыя параллели:
огонь не только уничтожаетъ, но и живитъ, онъ податель тепла,
очиститель, приносится съ неба, его поддерживаютъ въ домаш-
немъ очагѣ и т. п. Оттого съ одной стороны сопоставленія оста-
новились на одной какой нибудь чертѣ, въ другихъ случаяхъ онѣ
могли накопиться если не до цѣльнаго | образа, то до болѣе или 5
менѣе сложнаго комплекса, отвѣчавшаго первымъ спросамъ по-
знаванія. Мы зовемъ его *миѳомъ;* такіе комплексы давали формы
для выраженія религіозной мысли.

Если, какъ мы сказали выше, цѣнность и полнота выражаемой объектомъ жизненности способствуетъ такому именно развитію, то нѣтъ возможности предположить, чтобы оно изсякло и остановилось: видимый міръ постепенно раскрывается для нашего сознанія въ сферахъ, казавшихся когда то нежизненными, не вызывавшими сопоставленій, но теперь являющимися полными значенія, человѣчески суггестивными. Онѣ также могутъ вызвать сложеніе того комплекса жизнеподобныхъ признаковъ, который мы назвали миѳомъ; укажу лишь на описаніе паровоза у Золà и Гаршина. Разумѣется, это сложеніе безсознательно отольется въ формахъ уже упрочившейся миѳической образности; это будетъ *новообразованіе,* которое можетъ послужить не только поэтическимъ цѣлямъ, но и цѣлямъ религіознымъ. Такъ въ новыхъ религіяхъ получили жизненный смыслъ символы и легенды, въ теченіе вѣковъ вращавшіеся въ народѣ, не вызывая сопоставленій, пока не объявился соотвѣтствующій объектъ, къ которому они примѣнились.

Указанныя точки зрѣнія заставляютъ осторожнѣе относиться къ обычному пріему анализа, усматривающаго въ поэтическихъ

образахъ продуктъ разложенія первичныхъ анимистическихъ сопоставленій, отложившихся въ метафорахъ языка и рамкахъ миѳа. Въ общемъ это вѣрно, но необходимо имѣть ввиду и возможность новообразованій по присущему человѣку стремленію наполнить собою природу по мѣрѣ того, какъ она раскрывается передъ нимъ, вызывая все новыя аналогіи съ его внутреннимъ міромъ.

Возвращаюсь къ исторіи параллелизма — сопоставленія.

Когда между объектомъ, вызвавшимъ его игру, и живымъ субъектомъ аналогія сказывалась особенно рельефно, или устанавливалось ихъ нѣсколько, обусловливая цѣлый рядъ перенесеній, параллелизмъ склонялся къ идеѣ уравненія, если не тождества. Птица движется, мчится по небу, стремглавъ спускаясь къ землѣ; молнія мчится, падаетъ, движется, живетъ: это параллелизмъ. Въ повѣрьяхъ о похищеніи небеснаго огня (у индусовъ, въ Австраліи, Новой Зеландіи, у сѣверо-американскихъ дикарей и др.) онъ уже направляется къ отождествленію: птица приноситъ на землю огонь-молнію, молнія = птица.

Такого рода уравненія лежатъ въ основѣ древнихъ вѣро-
6 ваній | о происхожденіи людского рода. Человѣкъ считалъ себя очень юнымъ на землѣ, потому что былъ безпомощенъ. Откуда взялся онъ? Этотъ вопросъ ставился вполнѣ естественно, и отвѣты на него получались на почвѣ тѣхъ сопоставленій, основнымъ мотивомъ которыхъ было перенесеніе на внѣшній міръ принципа жизненности. Міръ животныхъ окружалъ человѣка, загадочный и страшный; манила трепещущая тайна лѣса, сѣдые камни точно выростали изъ земли. Все это, казалось, старо, давно жило и правилось, довлѣя самому себѣ, тогда какъ человѣкъ только что начиналъ устраиваться, распознавая и борясь; за нимъ лежали болѣе древнія, сложившіяся культуры, но онъ самъ пошелъ отъ нихъ, потому что вездѣ онъ видѣлъ или подозрѣвалъ вѣяніе той же жизни. И онъ представлялъ себѣ, что его праотцы выросли изъ камней (греческій миѳъ), пошли отъ звѣрей (повѣрья, распространенныя въ средней Азіи, среди сѣверо-амери-

канскихъ племенъ, въ Австраліи) [1]), зародились отъ деревьевъ и растеній. Генеалогическія сказки, образно выразившія идею тождества.

Выраженіе и вырожденіе этой идеи интересно прослѣдить: она провожаетъ насъ изъ глуби вѣковъ до современнаго народно-поэтическаго повѣрья, отложившагося и въ переживаніяхъ нашего поэтическаго стиля. Остановлюсь на людяхъ — деревьяхъ — растеніяхъ.

Племена Сіу, Дамаровъ, Лени-Ленановъ, Юркасовъ, Базутовъ считаютъ своимъ праотцемъ дерево; Амазулу разсказываютъ, что первый человѣкъ вышелъ изъ тростника; сходныя преданія можно встрѣтить у иранцевъ, въ Эддѣ, у Гезіода; праотецъ фригійцевъ явился изъ миндалеваго дерева; два дерева были родоначальниками пяти мальчиковъ, изъ которыхъ одинъ, Букъ-ханъ, сталъ первымъ уйгурскимъ царемъ. Частичнымъ выраженіемъ этого представленія является обоснованный языкомъ (сѣмя-зародышъ), знакомый по миѳамъ и сказкамъ мотивъ объ оплодотворяющей силѣ растенія, цвѣтка, плода (хлѣбнаго зерна, яблока, ягоды, гороха, орѣха, розы и т. д.), замѣняющихъ человѣческое сѣмя [2]).

---

1) Сл. Этногр. Обозрѣніе, XXXVIII и XXXIX: Харузинъ, «Медвѣжья присяга» и тотемическія основы культа медвѣдя у остяковъ и вогуловъ. Сл. XXXIX, стр. 16 слѣд. О тотемизмѣ. Сл. Frazer, Totemism; Jevons, A introduction to the history of religion, и отчетъ Marillier въ Revue de l'hist. d. religions, XXXVI, 208—53, 321—69, XXXVII, 204 слѣд. Schultz, Der Fetischismus.

2) Сл. Sidney Hartland, The legend of Perseus, I, 147 слѣд. (The supernatural birth in practical superstition). (Зарожденіе отъ плода) сл. Gastin, La pomme et la fécondité, Rev. d. trad. pop., XIV, Fevr. 1894, стр. 6 слѣд. (Связь человѣка съ животнымъ и растительнымъ міромъ). Сл. Kohler, Der Ursprung der Melusinesage, Lpz. 1895) стр. 32 слѣд.: происхожденіе животныхъ и растеній отъ людей и 37 слѣд. явленіе тотемизма; происхожденіе человѣка отъ животнаго 38 слѣд., отъ растенія 42; превращенія, 42 слѣд.; смѣшенія человѣка съ животнымъ, 45 слѣд.; 47 — комбинаціи человѣческой и животной формъ, — (Люди — деревья). Сл. Golther, Handb. german. Mythologie, 156. Сл. Wünsche, die Pflanzenfabel in der mittelalterlichen deutschen Literatur, въ Zs. für Vrgl. Literaturgeschichte, N. F., XI, 5—6 (сл.).

*

Наоборотъ: растеніе происходитъ отъ существа живого, особливо отъ человѣка. Отсюда цѣлый рядъ отождествленій: люди носятъ имена, заимствованныя отъ деревьевъ, цвѣтовъ (см. напр. собственныя имена у сербовъ); они превращаются въ деревья, продолжая въ новыхъ формахъ прежнюю жизнь, сѣтуя, вспоминая: Дафна становится лавромъ (Ovid. Metamorph. V, 97), сестры Фаэтонта, обращенныя въ деревья, проливаютъ слёзы—янтарь (ib. VII, 396), Клитія, покинутая Sol'емъ, томится въ
7 образѣ цвѣтка (ib. XXI, 99); припомнимъ | миѳы о Кипарисѣ, Нарциссѣ, Гіацинтѣ; когда вырываютъ кусты съ могилы Полидора, изъ нихъ каплетъ кровь (Virg. Aen. III, 22 слѣд.) и т. п. На пути такихъ отождествленій могло явиться представленіе о тѣсной связи того или другого дерева, растенія съ жизнью человѣка; въ египетской легендѣ герой помѣщаетъ свое сердце въ цвѣтахъ акаціи; когда, по наущенію его жены, дерево срублено, онъ умираетъ; въ народныхъ сказкахъ увяданіе деревьевъ, цвѣтовъ служитъ свидѣтельствомъ, что герой или героиня умерли, либо имъ грозитъ опасность [1]). Послѣдовательнымъ развитіемъ идеи превращенія является другой сюжетъ, широко распространенный въ народныхъ повѣрьяхъ, въ персидскомъ сказаніи, въ пѣсняхъ шведскихъ, англійскихъ, бретонскихъ, шотландскихъ, ирландскихъ, греческихъ, сербскихъ, малорусскихъ: яворъ съ тополемъ выросли на могилѣ мужа и жены, разлученныхъ злою свекровью, на могилѣ мужа—зеленый яворъ, на могилѣ жены—тополь, и

Стали-жъ ихъ могили та красуватися,
Ставъ явіръ до тополі та прихилятися.

Либо вмѣсто мужа и жены двое влюбленныхъ: такъ въ кавказской (цухадарской) пѣснѣ молодой казикумыкъ, вернувшись изъ отлучки, застаетъ свою милую умершей, велитъ показать ее себѣ: «трупъ отнялъ у него душу, ея глаза выпили его глаза и сердце

1) О превращеніяхъ подобнаго рода (въ растеніе, животное и т. д.) сл. Sidney Hartland, l. c., I, стр. 182 слѣд. (Death and birth as transformation).

проглотило его сердце»; «умершихъ отъ взаимной любви и скончавшихся отъ общей радости» похоронили въ одной и той же могилѣ и въ одномъ саванѣ. «Извнутри этой могилы выросли два дерева, одно сахарное, а другое гранатное: когда дулъ сѣверный вѣтеръ, то они обнимались другъ съ другомъ, когда дулъ южный, оба расходились». Такъ умираетъ, въ послѣднемъ объятіи задушивъ Изольду, раненый Тристанъ; изъ ихъ могилъ выростаетъ роза и виноградная лоза, сплетающіяся другъ съ другомъ (Eilhard von Oberge), либо зеленая вѣтка терновника вышла изъ гробницы Тристана и перекинулась черезъ часовню на гробницу Изольды (французскій романъ въ прозѣ); позже стали говорить, что эти растенія посажены были королемъ Маркомъ. Отличіе этихъ пересказовъ интересно: въ началѣ, и ближе къ древнему представленію о тождествѣ человѣческой и природной жизни, деревья — цвѣты выростали изъ труповъ; это — тѣ же люди, живущіе прежними аффектами; когда сознаніе тождества ослабѣло, образъ остался, но деревья — цвѣты уже сажаются на могилахъ влюбленныхъ, и мы сами подсказываемъ, обновляя его, древнее представленіе, что и деревья продолжаютъ, по симпатіи, чувствовать и любить, какъ покоющіеся подъ ними. Такъ въ лу- 8
жицкой пѣснѣ влюбленные завѣщаютъ: «Похороните насъ обоихъ тамъ подъ липой, посадите двѣ виноградныхъ лозы. Лозы выросли, принесли много ягодъ; онѣ любили другъ друга, сплелись вмѣстѣ». Въ литовскихъ причитаніяхъ идея тождества сохранилась свѣжѣе, не безъ колебаній: «Дочка моя, невѣста велей; какими листьями ты *зазеленѣешь*, какими цвѣтами *зацвѣтешь?* Увы, на твоей могилѣ я посадила землянику!» Или: «О, еслибъ ты выросъ, посаженъ былъ деревомъ!» Напомнимъ обычай, указанный въ вавилонскомъ Талмудѣ: садить при рожденіи сына кедровое, при рожденіи дочери — сосновое дерево.

Легенда объ Абелярѣ и Элоизѣ уже обходится безъ этой символики: когда опустили тѣло Элоизы къ тѣлу Абеляра, ранѣе ея умершаго, его остовъ принялъ ее въ свои объятія, чтобы соединиться съ нею навсегда. Образъ сплетающихся деревьевъ—

цвѣтовъ исчезъ. Ему и другимъ подобнымъ предстояло стереться или поблѣднѣть съ ослабленіемъ идеи параллелизма, тождества, съ развитіемъ человѣческаго самосознанія, съ обособленіемъ человѣка изъ той космической связи, въ которой самъ онъ исчезалъ, какъ часть необъятнаго, неизвѣданнаго цѣлаго. Чѣмъ больше онъ познавалъ себя, тѣмъ болѣе выяснялась грань между нимъ и окружающей природой, и идея тождества уступала мѣсто идеѣ особности. Древній синкретизмъ удалялся передъ разчленяющими подвигами знанія: уравненіе молнія — птица, человѣкъ — дерево смѣнились *сравненіями:* молнія, какъ птица, человѣкъ, что дерево и т. п.; mors, mare и т. п., какъ дробящіе, уничтожающіе и т. п., выражали сходное дѣйствіе, какъ anima— ἄνεμος и т. п., но по мѣрѣ того, какъ въ пониманіе объектовъ входили новые признаки, не лежавшіе въ ихъ первичномъ звуковомъ опредѣленіи, слова дифференцировались и обобщались, направляясь постепенно къ той стадіи развитія, когда они становились чѣмъ то вродѣ алгебраическихъ знаковъ, образный элементъ которыхъ давно заслонился для насъ новымъ содержаніемъ, которое мы имъ подсказываемъ.

Дальнѣйшее развитіе образности совершилось на другихъ путяхъ.

Обособленіе личности, сознаніе ея духовной сущности (въ связи съ культомъ предковъ) должно было повести къ тому, что и жизненныя силы природы обособились въ фантазіи, какъ нѣчто отдѣльное, жизнеподобное, личное; это онѣ дѣйствуютъ, желаютъ, вліяютъ въ водахъ, лѣсахъ и явленіяхъ неба; при каждомъ деревѣ явилась своя гамадріада, ея жизнь съ нимъ связана, она
9 ощущаетъ боль, | когда дерево рубятъ, она съ нимъ и умираетъ. Такъ у Грековъ; Бастіанъ встрѣтилъ то-же представленіе у племени Oschibwäs; оно существуетъ въ Индіи, Аннамѣ и т. д.

Въ центрѣ каждаго комплекса параллелей, давшихъ содержаніе древнему миѳу, стала особая сила, *божество:* на него и переносится понятіе жизни, къ нему притянулись черты миѳа, однѣ характеризуютъ его дѣятельность, другія становятся его

символами. Выйдя изъ непосредственнаго тождества съ природой, человѣкъ считается съ божествомъ, развивая его содержаніе въ уровень со своимъ нравственнымъ и эстетическимъ ростомъ: *религія* овладѣваетъ имъ, задерживая это развитіе въ устойчивыхъ условіяхъ культа. Но и задерживающіе моменты культа и антропоморфическое пониманіе божества недостаточно емки, либо слишкомъ опредѣленны, чтобы отвѣтить на прогрессъ мысли и запросы наростающаго самонаблюденія, жаждущаго созвучій въ тайнахъ макрокозма, и не однихъ только научныхъ откровеній, но и симпатій. И созвучія являются, потому что въ природѣ всегда найдутся отвѣты на наши требованія суггестивности. Эти требованія присущи нашему сознанію, оно живетъ въ сферѣ сближеній и параллелей, образно усваивая себѣ явленія окружающаго міра, вливая въ нихъ свое содержаніе и снова ихъ воспринимая очеловѣченными. Языкъ поэзіи продолжаетъ психологическій процессъ, начавшійся на доисторическихъ путяхъ: онъ уже пользуется образами языка и миѳа, ихъ метафорами и символами, но создаетъ по ихъ подобію и новые. Связь миѳа, языка и поэзіи нестолько въ единствѣ преданія, сколько въ единствѣ психологическаго пріема, въ arte *renovata* forma dicendi (Quint., IX, 1, 14): переходъ лат. exstinguere отъ понятія ломанія (острія) къ понятію тушенія—и сравненіе тембра голоса съ кристалломъ, который надломленъ (Huysmans), древнее сопоставленіе: солнце = глазъ и женихъ = соколъ народной пѣсни—все это появилось въ разныхъ стадіяхъ того же параллелизма.

Я займусь обозрѣніемъ нѣкоторыхъ изъ его поэтическихъ формулъ.

## II.

Начну съ простѣйшей, народно-поэтической, съ 1) *параллелизма двучленнаго*. Его общій типъ таковъ: картинка природы, рядомъ съ нею таковая же изъ человѣческой жизни; онѣ вторятъ другъ другу при различіи объективнаго содержанія, между ними

проходятъ созвучія, выясняющія то, что въ нихъ есть общаго. 10 Это рѣзко отдѣ|ляетъ психологическую параллель отъ повтореній, объясняемыхъ механизмомъ пѣсеннаго исполненія (*хорическаго* или *амебейнаго*) и тѣхъ тавтологическихъ формулъ, гдѣ стихъ повторяетъ въ другихъ словахъ содержаніе предыдущаго или предыдущихъ: *ритмическій* параллелизмъ, знакомый еврейской и китайской поэзіи, равно какъ и народной пѣснѣ финновъ, американскихъ индійцевъ и др. Напримѣръ:

Солнце не знало, гдѣ его покой,
Мѣсяцъ не зналъ, гдѣ его сила,
Sòl þat ne vissi hvar hon sali átti,
Máni þat ne vissi hvat hon megins átti (Vol. 5).

Или схема четыре-строчной строфы, обычной въ поэзіи скальдовъ:

(Такой-то) король выдвинулъ свой стягъ,
Обагрилъ свой мечъ (въ такомъ-то мѣстѣ),
Онъ обратилъ въ бѣгство враговъ,
Они (такіе-то) побѣжали передъ нимъ.

Либо Вейнемейненъ «оставилъ по себѣ кантеле, оставилъ въ Суоми прекрасный инструментъ на вѣчную радость народу, (оставилъ) хорошую пѣсню дѣтямъ Суоми (Калевала, руна 50)».

Такого рода тавтологія дѣлала образъ какъ будто яснѣе; распредѣляясь по равномѣрнымъ ритмическимъ строкамъ, она дѣйствовала музыкально. Къ исключительно музыкальному ритмическому впечатлѣнію спустились, на извѣстной степени разложенія, и формулы психологическаго параллелизма, образцы котораго я привожу:

1 a Хілилася вишня
Відъ верху до корени,
b Поклонися Маруся
Черезъ стілъ до батенька.

—

2 a Не хілися, явіроньку, ще ти зелененькій,
b Не журися, казаченьку, ще ти молоденькій

—

3 (Та вылетіла галка з зеленаго гайка,
Сіла-пала галка на зеленіи сосні,
Вітеръ повіває, сосенку хитає...).
a Не хилися, сосно, бо й такъ мені тошно,
b Не хилися, гілко, бо й такъ мені гірко,
Не хилися низько, нема роду близько.

---

4 a Яблынка кудрява, куда нахинулась?
Не сыма яблынка нахинулась,
Нахинули яблынку буйныя вѣтры,
Буйныя вѣтры, дробный дождикъ.
b Мыладая Дуничка куды ўздумыла? | 11
Ни змудрѣй, матушка, сама вѣдаишь:
Прыпила мыладу ны горѣлычки,
Русая косица — ина такъ пышла.

---

5 a Зяленый лясочекъ
Къ землѣ приклониўся,
b А что-жъ ты, парнишка,
Холостъ, не жениўся?

---

6 a Ой білая паутина по тину повилась,
b Марусечка з Ивашечкомъ понялась, понялась.

Либо:

Зеленая ялиночка на яръ подалася,
Молодая дівчинонька въ казака вдалася;

Или:

Ой, тонкая хмелиночка
На тинъ повилася,
Молодая дівчинонька
Въ козака вдалася.

---

7 a Шаўковая нитычка къ стѣнѣ льнеть,
b Дуничка къ матушкѣ чаломъ бьеть.

---

8 a Стелется и вьетца
Па лугамъ трава шолковая,
b Цалуить, милуить
Михайла свою жонушку. (Сл. Не свивайся, не свивайся трава съ повеликой, Не свыкайся, не свыкайся, молодецъ, съ дѣвицей. Хорошо было свыкаться, тошно разставаться. Сл. Печерскій, Въ лѣсахъ ч. II, стр. 33).

---

9 a Звіўся, звіўся хмель зъ аўсомъ,
b Зышоўся, зъѣхаўся зять са тстёмъ,
a Пуваліў, пуваліў хмель аўса,

b Спадманіў, спадманіў зять тстя.
А за гумномъ асина,
Ай теща зятя прасила и т. д.

---

10 a Ой яворе зелененькій, не шуми-жъ на мене,
b А ти милый, чернобривый, не сварись на мене.

---

11 a Отломилась вѣточка
Отъ садовой отъ яблонки,
Откатилось яблочко;
b Отъѣзжаетъ сынъ отъ матери,
На чужу дальню сторону.

---

12 12 a Катилося яблычка съ замостья,
b Просилася Катичка съ застолья.

---

13 a Липушка зелёныя ўсю ночку шумѣла...
Всю ноченьку шумѣла, съ листикымъ говорила:
Листочикъ зелёный, будетъ намъ разлука;
b (Марьюшка всю ночь не спала, съ маткой говорила: будетъ намъ разлука).

14 a Кленова листына,
Куды тебе витеръ несе:
Чи ў гору, чи ў долину,
Чи назадъ ў кленину?
b Молода диўчина,
Куды тебе батька оддае:
Чи ў турки, чи ў татары,
Чи ў турецкую землю,
Чи ў великую семью?

---

15 a Что висока, висока,
Клёнъ дерива атъ вады,
Хуть же ина висока,
Дакъ листочикъ отпадеть,
По морюшку паплыветь.
b Што далёка, далёка,
Родна маминька атъ мине;
Хуть жа ина далёка,
Ранёшинька устанить,
Тяжалёшинька уздыхнить,
Сильнёшинька заплачить,
Мине младу успумянить.

---

16 a Зеленая березонька, чему бѣла, не зелена?
b Красна дзѣвочка, чему смутна, не весела?

---

17 a Тонкое деревцо свирѣльчатое,
Нѣтъ его тончѣе изо всей рощи,
b Умная дѣвушка Еленушка,
Нѣтъ ея умнѣе изо всей родни.

---

18 a Елиночка зиму и лѣто зелена,
b Наша Маланка нешто дзень весела.

---

19 a Рябина, рябинушка,
Рябина моя,
Чему ты, рябинушка
Рано отцвѣла?
b Дзѣучина, дзѣучинушка, | 13
Дзѣучина моя,
Чему ты, дзѣучинушка,
Засмуцилася?

---

20 a Конопля, конопля зеленая моя,
Что-же ты, конопля, не весело стоишь?
Ахъ, какъ мнѣ, коноплѣ, веселой жить...
b Дѣвка ты, дѣвушка красная,
Что же, дѣвушка, не весело сидишь?
— Мой батюшка хочетъ замужъ отдать.

---

21 a Ой горошe, горошe,
Сіяно тебѣ хорошe,
При долу, при долинонці,
И при ясному солнцу.
b Ой, Марушко, ты Марушко,
Сватаемъ тебе хороше,
При роді, при родинонці,
И при риднесенькой неньці.
(варьянтъ: a Горошикъ мой сочный,
Люблю тябе сѣить
При пути дарошки,
При бѣлый бярёзки.
b Митичка маладай,
Ты любишь жанитца
При роду, при племю,
При роднэй матушки).

---

22 a Ой у поли крыныця безодна,
Тече зъ ней и водыця холодна,
b Якъ захочу, то напьюся,
Кого люблю, обіймуся.

---

23 a Тихіе вѣтрики понавѣяли,
b Любыя гостики понаѣхали,
Абламили сѣни
Новые,
Выпили чару
Винную.

---

24 a Ай па морю, па синему, волна бьетъ,
b Ай па полю, па чистыму, арда йдетъ.

25 a Не видать мѣсяца изъ за облака,
b Не знать князя изъ-за бояровъ.

---

14 26 a Гуси лебеди видѣли въ морѣ утушку, не поймали, только | подмѣтили, крылышки подрѣзали.— b Князи — бояре-сваты видѣли Катичку, не взяли, подмѣтили, косу подрѣзали.

---

27 a Соколъ залетаетъ въ садъ, не здѣсь-ли его голубка? «Ина здѣсь была, гнѣздо вила», пташки пособили ей его свить; b Ивашечка пріѣзжаетъ въ теремъ; гдѣ его Катичка? Дѣвушки пособляютъ ей свить вѣнокъ.

---

28 a Узмитався рой надъ гумномъ,
b А нявѣстушка къ намъ гримъ на дворъ
(Отецъ огребаетъ рой, встрѣчаетъ невѣсту).

---

29 a Выхвалялася берёза,
У бярезничку стоючи,
Сваимъ листикамъ шурокамъ,
Сваимъ кареньнимъ глубокамъ.
Якъ зачуў — пачуў зелинъ дубъ:
«Не выхваляйси, бярёза!
Ни сама листика шурочѣла,
Ни сама карення глубачѣла:
Шурочіў листика дробинъ дождь,
Глубачіў карення Гасподь Богъ».
b Дарычка хвалится русою косою, «бѣлинькимъ личиннимъ», а Матвѣйка говоритъ, что косу растила матушка, «бѣлила личиння сястрица».

---

30 a Ой зеленъ кудрявый вишніў садъ!
Кали его марозы іспастигнуть,
Палавина вѣтьтя атбудить,
Больше громысту прибудить,
Ну, ня громысту, хворысту.

b Красна, хароша Марьюшка!
Кали же сватоўя спастигнуть,
Палавина красы атбудить,
Больше заботы прибудить.

—

31 a Кукувала кукуша ў садочку,
Прилажіўши галоўку къ листочку;
Птицы спрашиваютъ, отчего она кукуетъ; то орелъ раззорилъ ея гнѣздо, самое ее взялъ;
b Дуня плачетъ въ свѣтличкѣ, приложивъ голову къ сестричкѣ; дѣвушки спрашиваютъ; отвѣтъ: она свила вѣнокъ, Ваничка его разорвалъ, самое къ себѣ взялъ.
32 a Травка чернобылка прилегаетъ къ горѣ, пытаетъ ее о лютой зимѣ;
b Дуничка прилегла къ сестрѣ, пытаетъ о чужихъ людяхъ.
33 a Лиса проситъ соболя вывести ее изъ бора, b Дуничка Ваничку—вывести ее отъ батьки.

—

(Сербскія).

34 a Tavna noći, tavna ti si!
b Nevjestice, bleda ti si.

—

35 a Tavna noći, puna ti si mraka,
b Srce moje još punije jada.

—

36 a Naslonja se smilje na bosilje,
b Svaka draga na svojega draga.

—

37 a Lepa ti je sjajna mesečina,
b Još je lepša Jela udovica.

—

38 a Nač je v lozi borak, kî se ne zeleni,
b Nač je majki sinak, kî se ne veseli?
a Nač je v lozi drîvo, kô lišća ne rodi,
b Nač je majki dcéra, ka k tanci ne hodi?

—

(Польскія).

39 a A stoji lipka,
Pod nią topola,
b Ożeń się mój chlopalu (либо: moja mala).

—

40 a Wirosła rutka z jałowca,
b Nie chodź, dziewcyno, za wdowca,

a Gorzała lipka i jawór,
b Gdzieześ się, Jasiu, zabawiał?

—

41 a Zielony trawnicek
Kręta rzécka struże,
b Biedna ja sierota,
Cale życie służe.

—

42 a Przykryło się niebo obłakami,.
b Przykryła się Marysia rąbkami,
a Okrył się jawór zielonym listeńkiem,
b Młoda Marycia bielonym czepeńkiem.

—

16 (Чешския).

43 a Koulelo se, koulelo
Červeno jablíčko,
b Komu ty se dostaneś,
Má zlatá holčičko?

—

44 a Červena růžecko, co se nerozvíješ?
b Co k nám, můj Jeníčku,
Co k nám, už nechodiš?

—

45 a Sil jsem proso na souvrati,
Nebudu ho žiti,
b Miloval jsem jedno děvče,
Nebudu ho miti.

—

(Моравския).

46 a Travičko zelená,
Proč sa nezelenaš?
b Sohajíčku švarný,
Proč sa na mně hněvaš?

—

47 a Teče voda skokem
Kole naších oken,
Nemóžu ju zastaviť;
b Rozhněvala sem si švarneho synečka,
Nemóžu ho udobřiť.

—

48 a Zpivał ptaček na karłatce,
b Żalovała cera matce.

—

49 a Aj zakukala zezulenka
V lese na javoře,
b Nařikala sobe moja najmilejši,
Chodici po dvoře.

---

(Литовскія).

50 a Придетъ теплое лѣто, прилетятъ лѣсныя кукушки, сядутъ на елкѣ и станутъ куковать, b а я матушка, стану имъ помогать; кукушка станетъ куковать по деревьямъ, я, сирота, буду плакать по угламъ.

---

51 a Много въ деревнѣ клетей, а въ клетяхъ дѣвушекъ; какая изъ нихъ красивѣе, ту я за себя возьму; b много яблоней въ саду, а на яблоняхъ яблокъ; какое изъ нихъ порумянѣе,— я себѣ сорву.

---

(Латышскія). 17

52 a Много ягодъ и орѣховъ въ лѣсу, да некому ихъ брать; b много дѣвушекъ въ деревнѣ, да некому ихъ взять.

---

53 a Рости макъ за кустомъ репейника, чтобы на тебя не дули сѣверные вѣтры; b рости, сестрица, за братцемъ, чтобъ тебя не видѣли суровые чужіе люди.

---

54 a Гдѣ берутъ пчелы медъ? Съ тонкой крапивы, что у изгороди; b гдѣ берутъ братцы женъ? Суровы дѣвушки у сосѣдей.

---

55 a Сердито течетъ потокъ, сердито течетъ Двина; b сердятся братья, что я такъ долго ношу (дѣвичій) вѣнокъ.

---

(Итальянскія).

56 a Fiore di canna!
Chi vo' la canna, vada a lo caneto,
Chi vo' la neve, vada a la montagna,
b Chi vo' la figlia, accarezzi la mamma.

---

57 a Ches montagnis scûris, scûris
E a lis bassis dutt nulâat.
b Il miò puem a mi fas mûže,
Cui sa mai ćce ch'a l' è stâat?

---

(Французская).

58 a Quand on veut cueillir les roses,
Il faut attendre le printemps,
b Quand on veut aimer les filles,
Il faut qu'elles aient seize ans.

---

(Испанскія).

59 a A la mar, por ser honda,
Se van los rios,
Y detras de tus ojos,
Se van los mios.

---

60 a Que alta que va la luna
Y el lucero en su compaña!
b Que triste se queda un hombre,
Cuando una mujer lo engaña.

---

18 (Нѣмецкія).

61 a Dass im Tannwald finster ist,
Das macht das Holz,
b Dass mein Schatz finster schaut,
Das macht der Stolz.

---

62 a Wie kloaner die Ros'n,
Wie grösser der Dorn,
b Wie kloaner das Dirndl,
Wie grösser der Zorn.

---

63 a Aufn Tauern thuets schauern,
Dass blau niedergeht,
b 's Diandle thuet trauern,
Weil der Bua von ihm geht.

---

64 a Die Kirschen sind zeitig,
Und die Weichsel sind braun,
b Hat au jeder a Diend'l,
Muss m'r a um oans schaun.

---

65 a Schwimma zwa Antla in Wassa,
Schwimma zwa Antla in Söi,
b Mo Schotz hant mi valoussa,
Tout mia ma Herzel sua wöi.

---

66 a Die Brünnlein die da fliessen,
Die soll man trinken,
b Und wer ein steten Buhlen hat,
Der soll ihm winken.

---

67 a Hätt mir ein Espeszweigelein (вар. Selbensträuchelein,
Waldbeerstrauch; Distelbaum),
Gebogen zu den Erden,
b Den liebsten Buhlen den ich hab',
Der ist mir leider allzu ferre.

---

68 a Wie schön ist doch die Lilie,
Die auf dem Wasser schwimmt,
b Wie schön ist doch die Jungfrau,
Die ihre Ehre behält.

---

(Грузинскія).

69 a Рѣчка бѣжитъ, волнуется, въ рѣчкѣ плывутъ два яблочка; b вотъ и мой милый возвращается, вижу, какъ онъ шапкой машетъ.

---

70 a У нашего дома цвѣтетъ огородъ, въ огородѣ тамъ трава ростетъ. | 19
Нужно траву скосить молодцу, b нуженъ молодецъ красной дѣвицѣ.

---

(Турецкія).

71 a Два челнока ѣдутъ рядомъ, то замедляя путь, то скользя дальше; b кому милая невѣрна, у того сердце истекаетъ кровью.

---

72 a Катится ручей, волна за волной, вода утолила мою жажду; b твоя мать, носившая тебя въ утробѣ, будетъ мнѣ тещей.

---

(Арабская).

73 a Снѣгъ таетъ на горахъ Испагани; b какъ ты ни хороша, не будь горделива. Аманъ! Аманъ! Аманъ!

---

(Китайскія).

74 a Молодое, стройное персиковое дерево много плодовъ принесетъ; b) молодая жена идетъ въ свою будущую родину, все хорошо устроитъ въ дому и покояхъ.

---

75 a Вылетѣла ласточка съ ласточкой, неровенъ взмахъ ихъ крылъ; b Милая возвращается домой, долго шелъ я за нею слѣдомъ; глядь, ее не видать, и мои слезы льются, что дождь.

---

(Новозеландская).

76 a На небѣ поднимаются облака и высоко вьются надъ моремъ, b а я сижу и плачу о моемъ дитяти, что носила подъ сердцемъ.

---

(Изъ Суматры).

77 a Къ чему зажигать свѣточъ, когда нѣтъ свѣтильни? b Къ чему любовные взгляды, когда нѣтъ серьезныхъ намѣреній.

---

(Пракритъ).

78 a Листья тростника облетѣли, остались одни стволы; b и наша юность прошла, прошла любовь, вырвана съ корнемъ.

---

79 a Потокъ увлекаетъ цвѣтокъ кадамбы, путая и раздирая волною его пестики, тогда какъ сидѣвшая на ней пчела, погружаясь и снова выныряя, все еще льнетъ къ нему; b будешь ли ты, милый, такъ же льнуть ко мнѣ?

---

20 (Татарскія).

80 a Пошелъ я на поле пшеницы,
Застрѣлилъ желтаго воробышка,
b День и ночь я прошу у Бога
Тебя, мою душеньку.

---

81 a На берегу рѣки вѣтвистый тисъ,
Сорви вѣтку и въ воду брось;
b Молодые годы назадъ не вернутся;
Покуда молодъ, пой пѣсни.

---

82 a Побѣжалъ я въ цвѣточный (фруктовый) садъ,
Покраснѣло, поспѣло одно яблочко;
b Тебя со мной, меня съ тобой,
Не соединитъ ли насъ Богъ?

---

83 a Желтый жаворонокъ садится на болото, чтобы пить прохладную воду; b красивый молодецъ ходитъ по ночамъ, чтобы цѣловать красивыхъ дѣвушекъ.

---

(Башкирская).

84 a Передъ моею дверью широкая степь,
Отъ бѣлаго зайца и слѣда нѣтъ;
b Со мной смѣялись и играли мои друзья,
А теперь ни одного нѣтъ.

---

(Чувашскія).

85 a У начала семи овраговъ
Ягодъ много, да мѣста мало,
b Въ домѣ отца и матери
Добра много, да дней мало (то-есть, жить не долго).

---

86 a Вышла я за околицу накосить сѣна,
Между двѣнадцатью копнами
Выростила я ровную коровку;
b Въ домѣ отца и матери
Выростила я свой тонкій станъ.

---

87 a Маленькая рѣчка, золотая вода,
Не мости моста, а заставь прыгнуть лошадь;
b Вотъ красивый молодецъ,
Не говори съ нимъ, а только мигни глазомъ.

---

| Общая схема психологической параллели намъ извѣстна: со- 21
поставлены два мотива, одинъ подсказываетъ другой, они выясняютъ другъ друга, причемъ перевѣсъ на сторонѣ того, который наполненъ человѣческимъ содержаніемъ. Точно сплетающіяся варьяціи одной и той же музыкальной темы, взаимно суггестивныя. Стóитъ пріучиться къ этой суггестивности — а на это пройдутъ вѣка — и одна тема будетъ стоять за другую.

Примѣры взяты мною отовсюду, можетъ быть, недостаточно широко и равномѣрно, но, полагаю, и въ моемъ подборѣ они дадутъ понятіе объ общности пріема, то удержавшагося въ простѣйшей формѣ, то развившагося, еще на почвѣ народной пѣсни, до нѣкоторой искусственности и психологической виртуозности. Нѣкоторыя изъ приведенныхъ мною стихотворныхъ формулъ ходятъ, какъ самостоятельныя пѣсни (напримѣръ: нѣмецкія,

итальянскія, испанскія и др.), русскія поются и отдѣльно, чаще онѣ встрѣчаются въ началѣ пѣсни, какъ ея вступленіе, запѣвъ или мотивъ. Въ основѣ — *парность* представленій, связанныхъ, по частямъ, по категоріямъ дѣйствія, предметовъ и качествъ. Въ нашемъ № 1, напримѣръ: вишня хилится, склоняется = дѣвушка кланяется: связь дѣйствія; въ слѣдующемъ № 2-мъ представлены всѣ три категоріи, при условіи вполнѣ естественнаго сближенія: молодо = зелено, склоняться = повѣсить голову, опуститься, печалиться. Такимъ образомъ получается параллель: хилиться = журиться, яворъ = козакъ, зеленый = молодой. Но склоняться, хилиться можетъ быть понято и въ нашемъ значеніи: склонности, привязанности; такъ въ слѣдующихъ запѣвахъ:

Похилився дубъ на дуба, гільемъ на долину,
Ліпше тебе, любцю, любью, якъ мати дитину.

—

Похилився дубъ на дуба, гільлемъ на долинку,
Ой прийдется з села пійти черезъ чорнобрівку.

Тамъ и здѣсь формула: дубъ склоняется къ дубу, какъ парень къ дѣвушкѣ; свыкается, свивается съ нею, какъ трава съ поveликой (№ 8), какъ паутина, хмель и т. д. повились по тыну. Параллелизмъ покоится здѣсь на сходствѣ дѣйствія, при которомъ подлежащія могли мѣняться; это необходимо имѣть въ виду, чтобы изъ всякаго символическаго сопоставленія пѣсни не заключать непремѣнно къ той тождественности, которую мы отмѣтили въ древней исторіи развитія параллелизма и которая будто бы пережила въ народно-поэтической, уже непонятной формулѣ.
22 Дерево = человѣкъ принадлежалъ старому | вѣрованію, дѣвушка = паутина возможна лишь въ складѣ пѣсни.— Разберемъ нѣкоторыя изъ относящихся сюда формулъ.

Любить = связаться, привязаться; рядомъ съ этимъ другія сопоставленія: утолить любовь = утолить жажду, напиться (№ 72), напоить коня, замутить воду. Или: любить = сѣять, садить (см. лат. satus = сынъ; saeculum = родъ, собственно посѣвъ; сл.

литов. sėklà), но и топтать [1]). Съ точки зрѣнія послѣдняго, реальнаго пониманія, по сходству дѣйствія, дѣвушкѣ отвѣчаетъ въ параллельной формулѣ образъ сада — винограда, вишенья, льна, зелья, руты, васильковъ: ихъ топчетъ женихъ, поѣзжане, либо конь, олень, стадо и т. д. Но женихъ представлялся въ другой параллельной формулѣ соколомъ, бросающимся на лебедь бѣлую; между двумя формулами произошло смѣшеніе: образъ сада остался, но не конь его топчетъ, а соколъ перелетаетъ черезъ ограду и ломаетъ вѣтви (какъ въ малор. пѣсняхъ райскія птички обтрушиваютъ золотую росу съ дерева, въ сербской соколъ обломалъ тополь); далѣе исчезъ и садъ, вмѣсто него является дубъ и даже гора.— Въ западной народной поэзіи также извѣстенъ образъ виноградника, который кто-то попортилъ, обобралъ, сада, который потопталъ олень (In meinem Garten geht ein Hirsch, tritt nieder alle Blüthe); либо срываютъ, рубятъ, ломаютъ деревцо, вѣтку:

Da brach der Reiter einen grünen Zweigs
Und machte das Mädchen zu seinem Weib,

поется въ нѣмецкой пѣснѣ; въ польскихъ и литовскихъ: срубить деревцо — взять дѣвушку; «не вызрѣвшей рябинушки нельзя заломать, не выросшей дѣвушки нельзя замужъ взять». — Цвѣткомъ часто является роза:

Müeste ich noch geleben, daz ich die rôsen
Mit der minneelîchen solde lesen,
Sô wold ich mich sô mit ir erkôsen,
Daz wiz iemer friunde müesten wesen.

(Walter v. d. Vogelweide).

Peut — on êtr' si près du rosier
Sans pouvoir en cueillir la rose?
Cueillez, mon cher amant, cueillez,
Car c'est pour vous que la rose est éclose.

---

1) (Къ параллелизму: топтать). Сл. въ такомъ значеніи сл. *мутить*. Милоjевић, Пѣс. и об. Нар. Срб. I, стр. 95, 119—20; Караџић, Жив. и об. срб., 26; его-же Срб. нар. п. I, стр. 126, № 199, 200; Милићевић; Jeanroy, Orig., стр. 162; сл. Потебня, Объясн. Малор. и сродн. пѣсенъ, II, сл. XX сл.

См. латышскую формулу: Бѣлыя красивыя розы цвѣли въ садикѣ моего брата; проѣзжали чужане, не смѣли сорвать ни одной; если-бъ сорвали, заплатили-бы пеню.

Щиплите роженьку, стелите дороженьку,
Отъ сельця до сельця, куда йихать отъ винця, |

23 поется въ малорусской свадебной пѣснѣ; въ Каллимахѣ и Хризорроѣ чередуются въ такомъ смыслѣ роза и виноградная лоза (v. 2081 слѣд., 2457 слѣд.) и т. п. Въ сущности цвѣтокъ безразличенъ, важенъ актъ срыванія; если въ западной народной поэзіи преобладаетъ въ этомъ сопоставленіи роза, то потому, что, какъ рѣдкій, холеный цвѣтокъ, она вошла въ моду, какъ символъ красавицы.

Катятся слезы—катится жемчугъ; параллелизмъ дѣйствія и предметовъ: не даромъ жемчугъ у насъ зовется «скатнымъ», въ русскихъ пѣсняхъ онъ и толкуется, какъ слезы. Но мы не скажемъ, что дѣвушка = яблоко, на основаніи № 11 и слѣдующаго двустишія:

Катись яблучко, куда катитця,
И оддай, таточка, куда хочетьця,

ибо параллелизмъ ограниченъ здѣсь дѣйствіемъ катиться = удалиться. (Сл. варьянтъ: Руби, руби, молодецъ, куда дерево клонится, Отдай, отдай, батюшка, куда замужъ хочется) [1]).

Образъ дерева въ народной поэзіи даетъ поводъ къ такимъ-же соображеніямъ. Мы видѣли, что оно хилится, но оно и скрипитъ: то вдова плачетъ: это параллелизмъ дѣйствія и, можетъ быть, предметный; сл. въ великорусскихъ заплачкахъ сравненіе горюющей вдовы съ горькой осиной, деревиночкой и т. д.; образъ, принявшій впослѣдствіи другія, болѣе прозаическія формулы: вдова—*сидитъ* подъ деревомъ. Или: дерево зеленѣетъ, распускается = молодецъ — дѣвушка распускаются для любви, веселья (сл.

---

1) Сл еще: «Катилося яблучко зъ гори до лісу,— Часъ вамъ, дівочки зъ гуляни до дому», гдѣ яблоко едва-ли символъ заходящаго солнца (Сл. Потебня, Объясненія малор. и сродныхъ пѣсенъ, стр. 58—60).

№№ 16, 18), помышляютъ о бракѣ. Сл. еще слѣдующія формулы: дерево «нахинулось» (какъ бы въ раздумьи), дѣвушка «ўздумыла» (№ 4); либо дерево развернулось, развернулись и мысли:

Не стій, вербіно, роскидайся,
Не сиди, Марусю, розмишляйся.

Очевидно, типичность этой формулы вызвала такія параллели, какъ листъ = разумъ, листоньки = мислоньки; нѣтъ нужды восходить къ древнему тождеству листа = слова, разума, мысли.

Дерево сохнетъ = человѣкъ хирѣетъ; «листъ опадае = милый покидае», «листочекъ ся стелитъ — милый ся женитъ», что предполагаетъ вторую (опущенную) половину формулы: милый покидае. Нѣчто подобное слѣдуетъ, быть можетъ, подсказать и въ такомъ примѣрѣ:

Висока верба, висока верба,
Широкий листъ пускае,
Велика любов, тяжка разлука,
Серденько знывае. |

Верба раскидывается широкимъ листомъ, моя любовь цвѣтетъ; 24
(съ вербы листья унесены вѣтромъ), разлука тяжка.

Предшествующій анализъ, надѣюсь, доказалъ, что параллелизмъ народной пѣсни покоится главнымъ образомъ на категоріи дѣйствія, что всѣ остальныя предметныя созвучія держатся лишь въ составѣ формулы и внѣ ея часто теряютъ значеніе. Устойчивость всей параллели достигается лишь въ тѣхъ случаяхъ, 1) когда къ основному сходству, по категоріи дѣйствія, подбираются болѣе или менѣе яркія сходныя черты, его поддерживающія, или ему не перечащія; 2) когда параллель приглянулась, вошла въ обиходъ обычая или культа, опредѣлилась и окрѣпла надолго. Тогда параллель становится *символомъ*, самостоятельно являясь и въ другихъ сочетаніяхъ, какъ показатель нарицательнаго [1]). Въ пору господства брака черезъ увозъ, женихъ представ-

1) (Символика) Сл. Benezé, Das Traummotiv in der mittel.-hochd. Dichtung bis 1250 u. in alten deutchen Volksliedern. Halle s., Niemeyer, 1897.

лялся въ чертахъ насильника, похитителя, добывающаго невѣсту мечомъ, осадой города, либо охотникомъ, хищной птицей; въ латышской народной поэзіи женихъ и невѣста являются въ парныхъ образахъ: топора и сосны, соболя и выдры, козы и листа, волка и овцы, вѣтра и розы, охотника и куницы, либо бѣлки, ястреба и куропатки и т. д. Къ этому разряду представленій относятся и наши пѣсенныя: молодецъ — козелъ, дѣвушка капуста, петрушка; женихъ стрѣлецъ, невѣста куница, соболь; сваты: купцы, ловцы, невѣста товаръ, бѣлая рыбица, либо женихъ — соколъ, невѣста голубка, лебедь, утица, перепелочка; сербск. женихъ — ловецъ, невѣста — хитар лов и т. д. Такимъ-то образомъ отложились, путемъ подбора и подъ вліяніемъ бытовыхъ отношеній, которыя трудно услѣдить, параллели, — символы нашихъ свадебныхъ пѣсенъ: солнце — отецъ, мѣсяцъ — мать, или: мѣсяцъ — хозяинъ, солнце — хозяйка, звѣзды — ихъ дѣти; либо мѣсяцъ — женихъ, звѣзда — невѣста; рута, какъ символъ дѣвственности; въ западной народной поэзіи — роза, не снятая со стебля, и т. п.; символы то прочные, то колеблющіеся, постепенно проходящіе отъ реальнаго значенія, лежавшаго въ ихъ основѣ, къ болѣе общему — формулѣ. Въ русскихъ свадебныхъ пѣсняхъ калина — дѣвушка, но основное значеніе касалось признаковъ дѣвственности; опредѣляющимъ моментомъ былъ красный цвѣтъ ея ягодъ.

Калина бережки покрасила,
Александринка всю родню повеселила,
Родня пляшетъ, матушка плачетъ.

—

Да калинка наша Машинька,
Падъ калиной гу̀ляла̀,
Ножками калину топтала,
Падоломъ ноженьки вытирала,
Тымъ ина Ивана спадабала.

Красный цвѣтъ калины вызывалъ образъ каленія: калина горитъ:

Ни жарка гарить калина, (вар. лучина)
Ни жалка плачеть Дарычка.

Калина — олицетворенный символъ дѣвственности:

Харошее дерева калина,
Па дарогѣ ишла, гримѣла,
Па балоту ишла, шумѣла,
Къ и двару пришла, заиграла;
«Атвари, Марьичка, вароты»!
«Не кали, калина, не кали»,

отвѣчаетъ дѣвушка: я копаю черназемъ, посѣю макъ; червонный цвѣтъ — это Ваничка, зеленая маковка — она сама.

Разгарелася калинка,
Пиридъ зарею стоючи;
Тушіў вѣтрикъ, не утушіў,
Па полю искры разнасіў.
Расплакалась Ликсандринка,
Пиридъ матушкой сѣдючи;
Унимала матулька, не ўняла,
Болій жалости задала.

Горѣнью калины отвѣчаютъ во второмъ членѣ параллели слёзы дѣвушки: *горючихъ* слёзъ не утушить, какъ вѣтеръ не унимаетъ пожаръ. Заря (звѣзда) = мать внесена въ пѣсню изъ другого ряда символическихъ сопоставленій; оттуда странный образъ: калина стоитъ передъ звѣздою. Тоже перенесеніе въ варіантѣ пѣсни, гдѣ, кажется, зарей (звѣздой) является отецъ, мѣсяцъ — мать.

Разгарѣлася калина,
Пиридъ зарёю стоючи,
Пиридъ ясненькимъ мѣсицымъ;
Тушіў вѣтричекъ, не ўтушіў
Больши искры разнасіў...
Мнѣ жъ тябе, калина, ни утушить,
Утушить, ня ўтушить дробенъ дождь.
Якъ расплакалась Дарычка,
Пиридъ батькою стоючи,
Пиридъ роднылю маткыю.
Мнѣ тябе, дочушка, ни ўняти,
Больши жалости пиддати:
Унимить, ня ўнимить Матвѣйка,
Сиканеть сярдечко пушкыю,
Вытреть слезыньки хвусткою.

Въ третьемъ варіантѣ пѣсня наростаетъ неорганически, непосредственно за послѣднимъ стихомъ:

Якъ сѣў (Ваничка) на каня, якъ жаўнерь,
Узяў Марьючку за каўмерь:
«Сяди, мыя Марьичка, ны дрыжи,
Пасабью табѣ усѣ брыжи;
Ня ў тыя руки пупала,
Штобъ ты стоючи дримала;
Ня тыя мужики дураки,
Што миняють кони бизъ цаны,
А бьютъ жонычикъ бизъ вины,
Бизъ вяликія причины,
Не наскипаўши лучины».

Въ слѣдующей пѣснѣ калина уже обозначаетъ дѣвушку.

Нипраўдивая калина
Да казала:
Твисти не буду (bis),
Зялёного листвика
Не пущу (bis),
Бѣлыга твяточка не люблю.
Якъ пришла висна, дакъ затвила,
Зялёный листвикъ пустила
И бѣленькій твятокъ злюбила.
Нипраўдивая Катичка
Да казала:
Замужъ ни пайду,
Маладого Романа не люблю.
Якъ пришла пыра, дакъ пашла,
Маладого Романа злюбила,
И ў слядокъ въ яго ступила.

Въ варіантахъ этой пѣсни вмѣсто калины является зозуля: не хотѣла она полетѣть въ боръ, полюбить соловья, а полюбила.

Далѣе: калина = дѣвушка, дѣвушку берутъ, калину ломаетъ женихъ, что въ духѣ разобранной выше символики топтанья или ломанья. Такъ въ одномъ варіантѣ: калина хвалится, что никто ее не сломаетъ безъ вѣтру, безъ бури, безъ дробнаго дождя; сломали ее дѣвки; хвалилась Дуничка, что никто не возьметъ ее безъ пива, безъ мёду, безъ горькой горѣлки; взялъ ее Ваничка.

Итакъ: калина — дѣвственность, дѣвушка; она пылаетъ, и цвѣтетъ, и шумитъ, ее ломаютъ, она хвастается. Изъ массы чередующихся | перенесеній и приспособленій обобщается нѣчто 27
среднее, расплывающееся въ своихъ контурахъ, но болѣе или менѣе устойчивое; калина — дѣвушка.

## III.

Разборъ предыдущей пѣсни привелъ насъ къ вопросу о развитіи народно-пѣсеннаго параллелизма; развитіи, переходящемъ, во многихъ случаяхъ, въ искаженіе. Калина-дѣвушка: далѣе слѣдуетъ въ двухъ членахъ параллели: вѣтеръ, буря, дождь = пиво, мёдъ, горѣлка. Удержано численное соотвѣтствіе, безъ попытки привести обѣ серіи въ соотвѣтствіе содержательное. Мы направляемся къ 2) *параллелизму формальному.* Разсмотримъ его прецеденты.

Однимъ изъ нихъ является — *умолчаніе* въ одномъ изъ членовъ параллели черты, логически вытекающей изъ его содержанія въ соотвѣтствіи съ какой нибудь чертой второго члена. Я говорю объ умолчаніи, — не объ искаженіи: умолчанное подсказывалось на первыхъ порахъ само собою, пока не забывалось. Отчего ты рѣчка не всколыхнешься, не возмутишься? поется въ одной русской пѣснѣ: нѣтъ ни вѣтра, ни дробнаго дождика? Отчего, сестрица-подруженька, ты не усмѣхнешься? Нечего мнѣ радоваться, отвѣчаетъ она, нѣтъ у меня тятиньки родимаго. (См. латышскую пѣсню: Что съ тобою, рѣчка, отчего не бѣжишь? что съ тобою, дѣвица, отчего не поешь? Не бѣжитъ рѣчка, засорена, не поетъ дѣвица, сиротинушка). Пѣсня переходитъ затѣмъ къ общему мѣсту, встрѣчающемуся и въ другихъ комбинаціяхъ, и отдѣльно, къ мотиву, что отецъ просится у Христа отпустить его поглядѣть на дочь. Другая пѣсня начинается такимъ запѣвомъ: Течетъ рѣчка, не всколыхнется; далѣе: у невѣсты гостей много, но некому ее благословить, нѣтъ у нея ни отца, ни ма-

тери. Подразумѣвается выпавшая параллель: рѣчка не всколыхнется, невѣста сидитъ молча, не весело.

Многое подобное придется подсказать въ приведенныхъ выше примѣрахъ: высоко ходитъ луна, звѣзды ей спутницы; какъ печально человѣку, когда женщина его обманываетъ (№ 60), то-есть не сопутствуетъ ему. Либо въ турецкихъ четверостишіяхъ №№ 71, 72: два челнока ѣдутъ рядомъ; у кого милая не вѣрна (не ѣдетъ съ нимъ рядомъ), у того сердце истекаетъ кровью; катится ручей, вода утолила мою жажду,— а твоя мать будетъ мнѣ тещей, то-есть ты утолишь мою жажду любви. См.
28 еще татарское четверостишіе № 81: | Сорви вѣтку и брось въ воду, молодые годы назадъ не вернутся, то-есть они ушли безвозвратно, какъ брошенная въ воду вѣтка и т. д.

Иной результатъ являлся, когда въ одномъ изъ членовъ параллели, происходило *формально-логическое развитіе выраженнаго въ немъ образа или понятія*, тогда какъ другой отставалъ. Молодъ: зеленъ, крѣпокъ; молодое и весело, и мы еще слѣдимъ за уравненіемъ; зелено-весело; но веселье выражается и пляской — и вотъ рядомъ съ формулой: въ лѣсу дерево не зеленѣетъ, у матери сынъ не веселъ — другое: въ лѣсу дерево безъ листьевъ, у матери дочь безъ пляски. Мы уже теряемъ руководную нить. Или: хилиться (склоняться: о деревѣ къ дереву): любить; вмѣсто любить: вѣнчаться; либо изъ хилиться — согнуться, и даже *на двое:*

«Зогнулася на двое лещинонька,
Полюбылася да зъ козакомъ дѣвчинонька».

Или другая параллель: гроза, явленія грома и молніи вызывали представленіе борьбы, гулъ грозы = гулъ битвы, молотьбы, гдѣ «снопы стелютъ головами», или пира, на которомъ гости перепились и полегли; оттуда — битва = пиръ и, далѣе, варенье пива. Это такое же одностороннее развитіе одного изъ членовъ параллели, какъ въ греческомъ καλλιβλέφαρον φῶς: солнце-глазъ, у него явились и рѣсницы.

Внутреннему логическому развитію отвѣчаетъ внѣшнее, обнимающее порой оба члена параллели, съ формальнымъ, несодержательнымъ соотвѣтствіемъ частей. Такъ въ нашемъ № 9: хмель-зять свился, сошелся съ овсомъ-тестемъ:

Ай за гумномъ *асина*,
Ай теща зятя *прасила*.

Послѣдняя параллель не выдержана, какъ будто вызвана ассонансомъ, желаніемъ сохранить кадансъ, совпаденіе удареній, не образовъ, какъ въ характерномъ примѣрѣ, приведенномъ выше: вѣтеръ, буря, дробный дождикъ = пиво, мёдъ, горѣлка, или въ нашемъ № 21: горохъ посѣянъ при долинѣ, при ясномъ солнцѣ = Марушку сватаютъ при родѣ (= долина), при матери. Либо въ пинской свадебной пѣснѣ: ищутъ голубки (утки), а она въ очеретъ ушла; ищутъ дѣвушки, а она въ клѣть пошла (уже въ домѣ жениха),

Ключами забражджела,
А сукнямы зашастѣла.

Въ первой части параллели этимъ стихамъ отвѣчаютъ слѣдующіе:

Черетына похилилася,
Утоўка сторонылася.

| Содержательный параллелизмъ переходитъ въ *ритмиче-* 29
*скій*, преобладаетъ музыкальный моментъ, при ослабленіи внятныхъ соотношеній между деталями параллелей. Получается не чередованіе внутренне-связанныхъ образовъ, а рядъ ритмическихъ строкъ безъ содержательнаго соотвѣтствія. Вода волнуется, чтобы на берегъ выйдти, дѣвушка наряжается, чтобы жениху угодить, лѣсъ растетъ, чтобы высокимъ быть, подруга растетъ, чтобы большой быть, волосы чешетъ, чтобъ пригожей быть (чувашская).

Иногда параллелизмъ держится лишь на согласіи или *созвучіи* словъ въ двухъ частяхъ параллели:

*Красычка* хараша,
Калинка ў лозьи
*Краши* того,
Ваничка жанитца ѣдитъ.

А чія жъ это пашаниченька,
Што *долгія* й гони,
А што долгія гони?
А чія-жъ эта дѣучиночка,
Што *черныя* брови?

---

А ю мѣсица *два* рога,
У Матвѣйки *два* брата.

Дѣвушка — яблоня въ саду, за дѣвушкой ухаживаютъ *двое*, и милый печалится, но пѣсня (моравская) увлеклась созвучіемъ и говоритъ о *двухъ* яблоняхъ (Mam já jednu zahrádečku, dvě jabłka v ní).

Ай *тямно*, тямно у лузи,
*Тямнѣй* у свата на дворѣ,
Быяре вароты обняли.

А ў маху, ў маху журавины *буйны*,
Ай буйны, буйны, да буйнёшеньки.
Ай, у Данькови да — й робяты *дурны*,
Ай дурны, дурны, дай дурнёшеньки.

---

На обѣихъ рукахъ у меня по запястью,
Не будетъ-ли *тяжело* моимъ рукамъ.
Если я не пойду за милой,
Не будетъ-ли *тяжело* душѣ?

(Чувашская).

---

Я *купилъ* разныхъ цвѣтовъ,
Чтобы посадить ихъ въ саду;
30 Но не *купить* счастья за деньги, |
Если Богъ дастъ его.

(Татарская).

Въ слѣдующемъ чувашскомъ четверостишіи намѣчено и соотвѣтствіе содержанія между двумя членами параллели, но держится она на риѳмѣ: риѳмуютъ по чувашски, «не нужно слѣдить» и «не должно перечить»:

За чернымъ лѣсомъ выпалъ снѣгъ,
Тамъ черная куница проложила слѣдъ;
Не нужно слѣдить по слѣду черную куницу,
Не должно перечить имени отца и матери.

Татарскія и тептярскія четверостишія — параллели также бываютъ построены на соотвѣтствіи риѳмы во 2-мъ и 4-мъ стихѣ. Именно этотъ элементъ риѳмы или созвучія слѣдуетъ имѣть въ виду при изученіи народно-пѣсенной символики: часто онъ ее прикрываетъ, и толкованіе вступаетъ на ложный путь, не принявъ его въ расчетъ. Намъ знакома параллель: горитъ калина — дѣвушка плачетъ *(горючими)* слезами; дальнѣйшая параллель: *куриться — журиться* едва ли не поддержана риѳмой, какъ *хмара — пара* въ слѣдующей пѣснѣ пинчуковъ:

За боромъ черна *хмара*,
За столомъ людіей *пара*,
Обое молодые,
Якъ квіеты ружовые.

Хмѣль вьется по тыну: дѣвушка льнетъ къ парню; но вьющійся хмѣль, можетъ быть, и парень: онъ лѣзетъ на тычину, дерево; въ русскихъ пѣсняхъ дѣвушка поетъ въ хороводѣ:

Хмель ты мой, хмелюшко, веселая головушка,
Перевейся, хмелюшко, на мою сторонушку.

Когда хмѣль просится ночевать, гдѣ женушки молодыя, повадился къ дѣвушкамъ ходить — то это развитіе того же образа: виться — льнуть; но когда, въ малорусскихъ пѣсняхъ, поется:

Хмель *вьеться* — козакъ *бьеться*,

риѳма уже заслонила образъ.

Изъ русскихъ пѣсенъ укажемъ еще на риѳмы къ *косп:* образъ дѣвушки — *красы* вызвалъ понятіе *косы;* коса сравнивается съ коноплею: вѣтеръ ее разсыпалъ, не далъ ей постоять, женихъ расплелъ косу невѣстѣ, не далъ ей погулять. Либо коса — черный шелкъ. Риѳма: *роса* явилась въ чередованіи 31

другихъ образовъ; «повій вітре, дорогою, за нашою молодою; розмай іі *косу*, якъ літнюю *росу*»; или «дівоцька *краса*, як літняя *роса*». Произошло смѣшеніе параллелей—риѳмъ, обнявшее *красу*, *косу и росу*, либо *росу* — *и косу*, какъ въ слѣдующей пѣснѣ:

Плавала вутица по росѣ,
Плакала Машинька по косѣ.

Въ свадебномъ обрядѣ приглянулась другая риѳма: красота — высота: «Гдѣ-же мы будемъ ихъ сводить», спрашиваетъ жениховъ дружка у невѣстина, «подъ дѣвичьей красотой (то-есть въ избѣ), или небесной высотой» (то-есть на улицѣ), иначе? И красота — лента въ косѣ невѣсты, коса (?): въ русской пѣснѣ она хочетъ бросить ее въ Волгу, къ бѣлымъ лебедушкамъ:

Отойду я, лягу, послушаю:
Не кицетъ ли лебедь бѣлая,
Не плацетъ ли дѣвья красота
О моей буйной головѣ?

Миѳологи могли усматривать въ красѣ — косѣ — росѣ нѣчто миѳическое, архаично-тождественное; я уже отвѣтилъ на это сомнѣніемъ: неужели и дѣвушка представлялась, напримѣръ, паутиной? Въ послѣднемъ случаѣ передъ нами образъ, держащійся лишь въ связи параллели, въ первомъ все дѣло въ созвучіи. Риѳма, звукъ воспреобладалъ надъ содержаніемъ, окрашиваетъ параллель, звукъ вызываетъ отзвукъ, съ нимъ настроеніе и слово, которое родитъ новый стихъ. Часто не поэтъ, а слово повинно въ стихѣ:

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?

«Вмѣсто того, чтобы сказать: идея вызываетъ идею, я сказалъ бы, что слово вызываетъ слово», говоритъ Ришэ; «еслибы поэты были откровенны, они признались бы, что риѳма не только не мѣшаетъ ихъ творчеству, но, напротивъ, вызывала ихъ стихотворенія, являясь скорѣе опорой, чѣмъ помѣхой. Еслибы мнѣ

дозволено было такъ выразиться, я сказалъ бы, что умъ работаетъ каламбурами, а память — искусство творить каламбуры, которые и приводятъ, въ заключенiи, къ искомой идеѣ».

Только риѳма Nodier: amandier вызвала у Мюссè одно изъ самыхъ грацiозныхъ его стихотворенiй. Это параллель къ красѣ — косѣ — росѣ. Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant (V. Hugo, Contemplations).

| Параллель сложилась: содержательная, музыкальная: отло- 32
жились изъ массы сопоставленiй и перенесенiй и такiя, которыя получили болѣе или менѣе прочный характеръ символовъ: женихъ, сватъ = соколъ; невѣста, дѣвица = калина, роза и т. д. Къ нимъ прiучаются, они прiобрѣтаютъ характеръ нарицательныхъ — и переносятся въ такiя сочетанiя, гдѣ ихъ не ожидаешь по связи образовъ. Въ нѣмецкихъ пѣсняхъ обыченъ образъ дерева и подъ нимъ источника: то и другое символъ дѣвушки; явился соколъ, ломающiй вѣтки сада, то-есть похищающiй невѣсту; въ сербской пѣснѣ Мица даетъ розу сивому соколу: «Оно ни био сивы сокол, него младостина»; въ русской соколы (сваты) разсыпали крупенъ жемчугъ (слезы), распухлили черный шолкъ (косу): такъ толкуется сонъ невѣсты; либо крупенъ «жемчугъ» разсыпалъ «сизый орелъ». Калина — дѣвушка стоитъ, плачется передъ звѣздой — матерью; или женихъ = мѣсяцъ, невѣста = звѣзда: выйдемъ оба разомъ, освѣтимъ небо и землю, то-есть сядемъ заразъ на посадъ (малор. пѣсня)[1]. Формула полюбилась: засвѣтимъ всѣ разомъ, говоритъ мѣсяцъ = женихъ звѣздамъ = поѣзжанамъ въ одной пинской пѣснѣ: это женихъ зоветъ свою родню — воевать съ тестемъ; въ латышской пѣснѣ мѣсяцъ съ звѣздами спѣшитъ на войну — на помощь молодымъ парнямъ. — Мы уже знаемъ, что косить, жать — символы любви; они понятны при женихѣ, косцѣ и т. д., какъ въ нѣмецкихъ плясовыхъ

1) (Солнце — женихъ, мужъ; невѣста, жена — зоря) Сл. Brunnhafer, Ueb. d. Geist. d. Indischen Lyrik. Lpz. 1882, стр. 10: Rigveda I, 115: gleichwie ein Bräutigam seiner Braut nachfolget, so Sûrge seiner Gättin Morgenröthe.

пѣсняхъ (Habermähen), не въ малорусской, гдѣ они перенесены на дѣвушку:

Было ж не іти жито жати,
Було ж іти конопель брати.
Було ж не іти, дівча, заміж,
Було ж мене молодца ждати.

Языкъ народной поэзіи наполнился іероглифами, понятными не столько образно, сколько музыкально, не столько представляющими, сколько настроивающими; ихъ надо помнить, чтобъ разобраться въ смыслѣ. Кстати параллель изъ области христіанской символики: надо знать, что пѣтухъ — символъ Христа, левъ — дьявола, чтобы понять изображенія на портали Альдорфской церкви во Пфорцгеймѣ: пѣтухъ въ борьбѣ со львомъ, затѣмъ онъ же стоитъ на львѣ, связанномъ цѣпями.

За смѣшеніями явились созвучія, довлѣющія сами себѣ, какъ созвучія: коса — роса — краса; текстъ нѣкоторыхъ изъ нашихъ инородческихъ пѣсенъ лишенъ всякаго смысла, слухъ ласкаетъ риѳма.

Это — декадентство до декадентства; разложеніе поэтическаго
33 языка | началось давно. Но что такое разложеніе? Вѣдь и въ языкѣ разложеніе звуковъ и флексій приводитъ нерѣдко къ побѣдѣ мысли надъ связывавшимъ ее фонетическимъ знакомъ.

## IV.

Припомнимъ основной типъ параллели: картинка природы, съ цвѣткомъ, деревомъ и т. д., протягивающая свои аналогіи къ картинкѣ человѣческой жизни. Та и другая половина параллели развертывается по частямъ, во взаимномъ созвучіи, анализъ порой разростается, переходя въ цѣлую пѣсню; но объ этомъ далѣе. Порой параллельная формула стоитъ нѣсколько уединенно въ началѣ или запѣвѣ пѣсни, лишь слабо связанная съ дальнѣйшимъ развитіемъ, либо не связанная вовсе.

Эго переводитъ насъ къ вопросу о пѣсенныхъ *запѣвахъ* по отношенію къ параллелизму. Въ татарскихъ пѣсняхъ они нерѣдко состоятъ изъ безсмысленнаго подбора словъ, какъ часто въ народныхъ французскихъ refrains; ни тѣ, ни другіе не крѣпки извѣстной пѣснѣ, а поются и при другихъ, даже въ такихъ случаяхъ, когда запѣвъ или припѣвъ не лишенъ реальнаго значенія, обязывавшаго, казалось бы, къ нѣкоторому соотвѣтствію съ тѣмъ, о чемъ поется; татарская «сложная» пѣсня состоитъ изъ протяжной и плясовой (такмакъ); послѣднія поются и отдѣльно, но въ составѣ сложныхъ онѣ играютъ роль припѣва, и эти припѣвы мѣняются при одной и той же пѣснѣ. И наоборотъ: литовскія и латышскія пѣсни несходнаго содержанія нерѣдко начинаются съ одного и того же запѣва, напримѣръ: ѣду верхомъ, ѣду верхомъ и т. п.

Послѣднее явленіе объяснили сноровкой пѣвцовъ: имъ нужно
было расходиться, распѣться, чтобы имѣть время припомнить
текстъ; въ такомъ случаѣ все дѣло было въ напѣвѣ, слова без-
различны, либо являлись капризнымъ развитіемъ восклицанія,
звукоподражаніемъ свирѣли, или какому нибудь другому инстру-
менту, какъ часто во французскомъ refrain. Это открыло бы на-
шимъ запѣвамъ и припѣвамъ довольно почтенную историческую
перспективу, въ ту сѣдую древность, когда въ синкретическомъ
развитіи пляски — музыки — сказа ритмическій элементъ еще
преобладалъ надъ музыкальнымъ, а слова пѣсни намѣчались
слабо, междометіями, отдѣльными фразами, медленно направляясь
къ поэзіи. Точки зрѣнія, установленныя въ предыдущей главѣ,
побуждаютъ меня видѣть въ безсмысленности и бродячести
refrains, запѣвовъ явленіе позднее, отвѣчающее той же стадіи
развитія, ко|торое вызвало явленіе музыкальнаго параллелизма, 34
игру въ риѳму и созвучія, обобщило символы и разметало ихъ въ
призрачныхъ, настраивающихъ сочетаніяхъ по всему пѣсенному
раздолью. Въ началѣ запѣвъ могъ быть крѣпокъ пѣснѣ, и я не
прочь предположить въ иныхъ случаяхъ, что въ немъ отрази-
лась забытая формула параллелизма. Я привелъ тому два при-

мѣра[1]), къ которому подберется, быть можетъ, и нѣсколько другихъ: былинный запѣвъ: Глубоко, глубоко окiанъ море. . . . Глубоки омуты Днѣпровскiе—построенъ на представленiи глубины и именно Днѣпра, по которому поднимается Соловей Будимировичъ въ открывающейся затѣмъ былинѣ; refrain одной французской пѣсни объясняется изъ знакомаго народной поэзiи параллелизма: любить — замутить — загрязнить. Когда такая формула обобщалась, ея реальный смыслъ блѣднѣлъ, но она уже успѣла стать выразительницей извѣстнаго настроенiя въ составѣ той пѣсни, которую она открывала или къ которой вела. Въ запѣвахъ нашихъ пѣсенъ: Ходила калина, ходила малина, или: Калинушка, малинушка, розолевый цвѣтъ! какъ и въ припѣвѣ: Калина, малина! исчезли всякiе слѣды реальнаго символизма.

Этимъ объясняется перенесенiе такихъ обобщенныхъ формулъ въ другiя пѣсни сходнаго тембра и новая роль, въ которой начинаетъ выступать запѣвъ: онъ не поддерживаетъ память пѣвца, не вызываетъ пѣсни, а приготовляетъ къ ея впечатлѣнiю, приготовляетъ и слушателей, и пѣвца своею метрической схемой. Такъ въ сѣверныхъ балладахъ: въ шведской пѣснѣ объ увозѣ Соломоновой жены refrain такой: Хочется мнѣ поѣхать въ лѣсъ![2]). Между содержанiемъ пѣсни и припѣвомъ нѣтъ, видимо, ничего общаго, но припѣвъ настраиваетъ къ чему то далекому, на далекiе пути, по которымъ совершится умыканье.

Самостоятельно параллельныя формулы существуютъ, какъ я сказалъ, въ видѣ отдѣльныхъ пѣсенокъ, чаще всего четверостишiй, которыя представились мнѣ[3]) антифоническимъ сочетанiемъ пары двустишiй, либо развитiемъ одного, ибо его формами исчерпывалась психологическая парность образовъ. По новымъ

---

1) Эпическiя повторенiя, какъ хронологическiй моментъ, *Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенiя* CCCX, отд. II, стр. 295, 1897, № 4.

2) Шведская баллада объ увозѣ Соломоновой жены, стр. 4 прим. 1 отдѣльнаго оттиска.

3) Новыя книги по народной словесности, *Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенiя*, 1886, мартъ, стр. 193. Сл. четверостишiя: хорватскiя grodskoënice у Kreuss'a, Sitte u. Brauchn. d. Südslaven, 1885, p. 458.

наблюденіямъ именно къ | двустишію восходятъ народныя латышскіе quatrains; тема извѣстнаго (малор., бѣлор., великор., польск.) четверостишія: 35

Зеленая рутонька, жовтый цвітъ,
Не піду я за нелюба, піду въ світъ,

и т. п. дана въ первыхъ двухъ стихахъ. Варіантами этой формулы я занимался по другому поводу[1]); варіантами и примѣненіями: рута была символомъ дѣвственности, отчужденія, разлуки и т. д.; ее топчутъ; пѣсня о ней являлась естественно въ обиходѣ свадьбы, переносясь въ разные ея моменты, то отвлекаясь отъ обряда, то смѣняя традиціонный образъ руты — въ розу (Червонная рожухна, жоўтый цвѣтъ). При этомъ образъ цвѣтка стирался: Зеленая сосенка, желтый цвѣтъ — и, даже: Далекая дороженька, жовтый цвітъ, — и первая часть параллели теряла постепенно свое соотвѣтствіе со второй, принимая значеніе запѣва неустойчиваго, переходнаго, что и дало мнѣ поводъ освѣтить его аналогіей явленіе цвѣточныхъ запѣвовъ въ народныхъ итальянскихъ stornelli.

Это двустишіе или трехстишіе, либо парѣ стиховъ предшествуетъ полустихъ съ названіемъ цвѣтка, при чемъ первый стихъ или полустихъ не приготовляетъ, повидимому, къ содержанію слѣдующихъ. Я полагаю вѣроятнымъ, что связь была, но забылась[2]). Она ощущается напримѣръ въ нашемъ № 56: a) цвѣтъ тростины! Кто хочетъ тростины, пусть идетъ въ тростнякъ, b) кому приглянулась дѣвушка, пусть подладится къ маменькѣ.

1) См. мой академическій отчетъ о сборникѣ *Чубинскаго*, стр. 38 слѣд.

2) *Maspero* въ отчетѣ о книгѣ Joret (Journal des Savants 1897 Août, стр. 481, 482) вспоминаетъ объ итальянскихъ stornelli по поводу одного египетскаго текста, къ сожалѣнію, испорченнаго, каждый куплетъ котораго открывается названіемъ растенія, аллитерирующимъ съ слѣдующимъ глаголомъ. Дается это не безъ натяжекъ, и созвучіе исчезаетъ въ переводѣ. Образчикъ послѣдняго у Масперо: O armoises (чернобыльникъ, полынь) de mon frère, devant qui on se sent plus grand! Moi, la soeur, la première (de toutes), je suis comme un jardin où l'on fait pousser des fleurs et des plantes parfumées de toutes espèces, où j'ai creusé un canal pour y plonger ta main, au frais de l'aquilon; une place délicieuse où promener ta main sur ma main, le sein ému d'un doux souvenir. — Символика сада и утоленной жажды намъ извѣстны.

Или:

Fior della canna!
La canna è lunga e tenerella,
La donna ti lusinga e poi t'inganna.

(Тростинка гибка, ей нельзя довѣриться; дѣвушка тоже, она
36 обманетъ); |

Fiore di grane!
Che dde lu grane se ne viè lu fiore,
Che bbelle ggiuvenitt'e ffa l'amore.

(пшеница даетъ цвѣтъ, дѣвушка цвѣтетъ любовью). Либо образъ тростника вызываетъ знакомую намъ параллель: склоняться: любиться:

Fiore di canna!
Moviti a compassion, viemmi a piglia,
Ora che gli è contenta la tua mamma,

тогда какъ въ слѣдующемъ stornello запѣвъ о тростникѣ очутился общимъ мѣстомъ, восклицанiемъ:

Fiore di canna!
La madre del mio amore è una gran donna,
Mi sa mill' anni di chiamalla mamma.

Съ каждымъ новымъ цвѣткомъ могли явиться новыя отношенiя, новыя подсказыванiя; когда содержательный параллелизмъ перестaлъ быть внятнымъ, одинъ цвѣтокъ могъ явиться вмѣсто другого, безъ различiя; лишь за немногими остался символическiй смыслъ, напоминающiй калину, руту нашихъ пѣсенъ. Такъ въ южной Италiи въ ходу сравненiе любимой дѣвушки съ рутой, но тотъ же цвѣтокъ означаетъ, какъ и у насъ, удаленiе, отчужденiе, разладъ:

E l'amor mio m' ha mando la ruta,
E mi ha mandato a dir che mi rifiuta.

Дать отвѣдать чесноку — наглумиться надъ кѣмъ; корка (zagra) апельсина (горька, какъ) — ревность. Но въ обцемъ цвѣтокъ запѣва утратилъ свою суггестивность, центръ тяжести лежитъ на общемъ понятiи *цвѣтка*, вмѣсто него — букетъ, листокъ,

вѣтка, стебель, дерево (fiore d'arcipresso, mazzo di viole, foglia, fronde d'ulivo, и т. д.); цвѣты копятся въ одномъ и томъ же запѣвѣ (ramerin et salvia), прозаическіе, ничего не подсказывающіе (напримѣръ fagiolo bianco, fagiogli sciutti = бѣлый, сухой бобъ и др.), фантастическіе, причемъ выступаетъ отвлеченное понятіе fiore, какъ лучшаго, совершеннаго, «цвѣтъ чего нибудь», напримѣръ, юности. Оттуда такія формулы, какъ fior di farina, di miele, di penna, d'argento, di gesso, di piombo, di tarantola (цвѣтъ муки, меда, травы, серебра, гипса, свинца, тарантулы), даже fior di guai (цвѣтъ печали) и fior di gnente (цвѣтъ ничего)!

Развитіе кончилось игрой въ привычную формулу, хотя лишенную смысла, порой съ оттѣнкомъ пародіи; игрой въ созвучія и риѳму, чему примѣры мы видѣли выше:

Fior d' erba *bella!* | 37
Più cresce il fiume e più legno va e galla,
Più vi rimiro e più vi fate *bella.*

—

Fiore di *mora!*
Tiettelo a mente; anima cara,
Chi fortuna non ha, meglio è che *mora.*

Иначе цвѣточный запѣвъ обратился во внутренній refrain, съ измѣненіями, идущими на встрѣчу риѳмѣ; такъ въ прелестномъ тосканскомъ rispetto:

E lo mio amor me l'ha donato un nastro
Tutto turchino e ramezzato d'oro;
Che l'ha legato in mezzo d'un bracino,
E quello mi sostiene ch'io non moro,
Me l'ha legato in mezzo d'un deto,
Fronde d'olivo e ramo d'abeto,
Me l'ha legato in mezzo del petto,
Fronde d'olivo e ramo di cipresso,
Me l'ha legato in mezzo del cuore,
Fronde d'olivo e rama di viole.

Припѣвы французскихъ rondes, кажущіеся чуждыми содержанію пѣсни, вѣроятно, того же происхожденія:

Petit grain de froment!
Toi, qui vas, légèr' bergère,
Petit grain de froment!
Toi qui vas légèrement,
Toi qui vas, légèr' bergère,
Toi qui vas légèrement.

Или:

La belle fougère,
La fougère grainera.

—

La violett' se double, se double
La violett' se doublera.

Въ румынской народной поэзіи цвѣточная параллель осталась запѣвомъ, какъ въ Италіи, съ такимъ же формальнымъ характеромъ. Она только настраиваетъ, не протягивается въ пѣсню; господствуетъ образъ не цвѣтка, а зеленой вѣтки: Frunḑă verde alunică, Frunḑa verde salbă mole, Frunḑuliţă de dudeĭ и т. д.

Происхожденіе италіанскихъ fiori искали на востокѣ, въ селамѣ = привѣтствіи красавицѣ — цвѣтку; другіе устраняли во-
38 стокъ, указывая | на общепоэтическій пріемъ, отождествленіе дѣвушки, милой, съ розой, лиліей и т. п. Но такое отождествленіе явилось не вдругъ, соколъ, калина и т. п. прошли нѣсколько стадій развитія, прежде чѣмъ стать символами жениха, дѣвушки, и этихъ стадій позволено искать въ отраженіяхъ народно-поэтическаго стиля; къ этому ведетъ и аналогія русскихъ четверостишій о рутѣ. Востокъ исключается и народнымъ характеромъ нѣкоторыхъ игръ, въ которыхъ подобные fiori могли слагаться. Южно-французскія серенады, flouretas, которыя парни даютъ дѣвушкамъ, кончаются куплетами, импровизованными на тотъ или другой цвѣтокъ. Извѣстно, что италіанскіе stornelli пѣлись амебейно, въ смѣнѣ вопросовъ и отвѣтовъ; въ рукописи XVI-го вѣка сохранился такой fiore:

Voi siete un fiore? Che fiore?
Un fior di mammoletta (фіалка),
Qualche mercede il mio amore aspetta.

Въ Маркахъ игра въ «fiore» сопровождается пляской; передаютъ другъ другу цвѣтокъ:

Questo è un fiore.
Chi me l' manda? Amore.
Amore ve lo manda
E vi si raccomanda.

у Fortiguerri (Ricciardetto XIII) игра описана такимъ образомъ:

86.

Ma quel che ciacque più fu quel del fiore;
Perchè una d'esse a un pescatore dicea:
Tu se' un bel fiore. Ed egli pien d'amore:
Che fior son io, fanciulla? rispondea...
Ed ella co' begli occhi tutti ardore
Guardandolo diceva e insieme ridea:
Tu sei, se non isbaglio, un fior di pero,
Dici d'amarmi, ma non dici il vero.

87.

E quegli rispondeva similimente:
Voi siete un fior dl rosa e di viola,
E siete in beltà sola veramente.

Позже эта игра спустилась къ уровню салона, jeu de société; такъ въ Римѣ и въ Тосканѣ: руководитель зовется «il Bel Mazzo», онъ раздаетъ играющимъ по цвѣтку; когда всѣ разсѣлись, онъ говоритъ, напримѣръ:

Mentre qui solitorio il passo muovo, | 39
Cerco del gelsomino e non lo trovo:

тогда тотъ, у кого въ рукахъ жасминъ, отзывается:

Quel-vago fior son io?

Si, caro bene, addio, отвѣчаетъ руководитель, и они мѣняются мѣстами.

При этомъ значеніе цвѣтка не играетъ никакой роли, какъ и въ лорренскихъ dayemens, представляющихъ интересную параллель къ вырожденію итальянскаго пѣсеннаго запѣва. Дѣло идетъ о пѣсенномъ преніи, прежде обычномъ во французскихъ деревняхъ мозельскаго департамента. Во время зимнихъ посидѣлокъ,

особенно по субботамъ, дѣвушка или парень стучались въ окно избы, гдѣ собралось для работы и бесѣды нѣсколько женщинъ, и предлагали: voleue veu dayer? Изнутри отвѣчали; слѣдовалъ обмѣнъ вопросовъ и отвѣтовъ въ стихахъ съ риѳмой: двустишія, чаще всего сатирическаго содержанія, съ цвѣтнымъ запѣвомъ по формулѣ: Je vous vends:

*Je vous vends la blanche laitue!*
Eh, faut-il que l'on s'esvertue
De bien aimer un bon ami!

———

*Je vous vends la feuille de persil sauvage*
Qui est dans votre menage.

Запѣвы разнообразятся: Je vous vends la feuille de veigne; les remoris; mon tablier de soie; l'or et la couronne, наконецъ: je ne sais quoi, какъ въ италіанскомъ fior di niente. Игра эта зовется и ventes d'amour; у Christine de Pisan въ Jeux à vendre пѣсенки эти получили литературную обработку:

Je vous vends la passe rose:
Belle, à dire ne vous ose
Comment amour vers vous me tire,
Si l'appercevez tout sans dire [1]).

Цвѣточныя зачала stornelli, румынскихъ frunḍi и dayements и игры въ «fiore» представляются мнѣ результатомъ развитія, точку отправленія котораго можно построить лишь гипотетически. Въ началѣ коротенькія формулы параллелизма въ стилѣ намъ
40 извѣстныхъ; мо|жетъ быть, игровыя пѣсни, съ амебейнымъ исполненіемъ такихъ дву- или четверостишій; съ одной стороны выработка болѣе постояннаго символизма, съ другой обветшаніе цвѣтовыхъ запѣвовъ въ формальные, переходные, свободно-при-

---

1) Формула: Je vous vends — напоминаетъ обмѣнъ шутокъ при раздачѣ свадебныхъ подарковъ на малорусской свадьбѣ: Даруюць хлопци..... того кабана, що за Днипромъ ходзиць, лычемъ ѻре, хвостомъ боронуйе, все тейе Бугъ поровнуйе; Дарую тоби коня, що по-полю ганя: якъ піймаешь, то твій буде.

мѣнимые. На этой точкѣ развитія остановились stornelli и dayemens; когда эти измѣненія или искаженія проникли въ игровую пѣсню, получился il giuoco del fiore.

Подтвержденію предложенной гипотезы могли бы послужить слѣды народно-пѣсеннаго параллелизма въ средневѣковой художественной лирикѣ, но ихъ немного, и они ощутимы развѣ въ манерѣ, какъ усвоенъ былъ чужой поэтическій пріемъ. Лирика трубадуровъ, какъ и древнѣйшихъ труверовъ и миннезингеровъ, предполагаетъ, разумѣется, народныя начала, но позывъ къ личному творчеству, сознаніе поэтическаго акта, какъ серьезнаго, самодовлѣющаго, поднимающаго, все это явилось не самостоятельно, не изъ импульса народной пѣсни, которая и нравилась и не цѣнилась, была дѣломъ, когда поминала славные подвиги или призывала небожителей, либо любовнымъ бездѣльемъ, заподозрѣннымъ церковью, и въ томъ, и въ другомъ случаѣ не вызывая критерія—поэзіи. Этотъ критерій явился, а вмѣстѣ ощутилась и цѣнность поэтическаго акта, подъ вліяніемъ классиковъ, которыхъ толковали въ средневѣковой школѣ, которымъ старались подражать на ихъ языкѣ. У Горація читали:

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni (Od. I, 4);
Diffugere nives: redeunt jam gramina campis
Arboribusque comae (Od. IV, 7);
Iam veris comites, quae mare temperant,
Impellunt animae lintea Thraciae;
Iam nec prata rigent, nec fluvii strepunt,
Hiberna nive turgidi (Od. IV, 12);

у Фортуната:

Tempora florigera rutilant distincta sereno,
Et majore poli lumina porta patet (III, 9)
Vere novo, tellus fuerit dum exuta pruinis,
Se picturato gramine vestit aër (VI, 1).

Веселые воганты прошли классическую школу, усвоили ея общія мѣста, ея миѳологическія иллюзіи, полюбили аллегоріи и картинки природы, которыя они приводятъ въ соотношеніе съ внутреннимъ міромъ человѣка. Дѣлаютъ они это нѣсколько

абстрактно, не останавливаясь на реальныхъ подробностяхъ, болѣе намѣчая настроеніе; такъ или иначе, они идутъ на встрѣчу тому народно-пѣсенному параллелизму, который зиждется на
41 такомъ же совпаденіи, на зозвучіи внѣш|ней природы съ процессами нашей психики. Въ отрывкахъ старо-нѣмецкаго Minensang'a, не ощутившаго вліянія трубадуровъ и, черезъ нихъ посредство, классиковъ, параллелизмъ еще ощущается въ наивной свѣжести образовъ, какъ напримѣръ въ пѣсенкѣ о соколѣ — молодцѣ, съ которою мы встрѣтимся далѣе.

Такъ сплелась классическая традиція съ народно-пѣсеннымъ пріемомъ и, начиная съ XII вѣка, поражаетъ насъ однообразіемъ тѣхъ запѣвовъ, которые нѣмцы назвали Natureingang. Рядъ формулъ, банальныхъ отъ частыхъ перепѣвовъ: весна идетъ, все цвѣтетъ въ природѣ, цвѣтетъ и любовь; или, наоборотъ: впечатлѣнія осени и зимы сопоставляются съ грустнымъ настроеніемъ чувства. Вспомнимъ народныя параллели: дерево зеленѣетъ, молодецъ распускается для любви, или «листъ опадаетъ — милый покидаетъ». Такихъ раздѣльныхъ аналогій въ средневѣковой художественной лирикѣ мы встрѣтимъ немного, интересъ исчерпывается общими мѣстами: весна, зима съ окружающими ихъ явленіями, съ другой стороны человѣческое чувство, то поднятое, то убитое; между отдѣльными членами параллели и ихъ образами не снуютъ нити образнаго параллелизма. Общія мѣста старо-французской лирики, эпоса, фабліо построены по слѣдующей схемѣ: въ Апрѣлѣ

Que li tens est souez et douz
Vers toute gent et amourous,
Li rossiguols, la matinée,
Chante si clair par la ramée
Que toute riens se muert d'amour.

—

En Avril aprés Mai, que la rose est florie,
Li temps se renouvelle et la jent est plus lie,
Li caudh revient et l'invers est cangie.

—

Ce fu el mois de Mai, ens le commencement,
Que l'erbe verde est née et la flor ensement,
Que li rosingneus chante ens el bos hautement,
Et menu oiseillon par esbaudissement,
Que maintiennent amor bacheler de jovent.

—

Et on voit chez buisson florir et bourjonner,
Par chez près verdoians chez flouretes lever,
Pucheles et vallés danser et caroler,
Et toute rien fremist de joie demener. |

Ближе къ стилю народной поэзіи нѣмецкая безыменная 42
пѣсенка:

Die linde ist an dem ende nu jârlanc sleht und blôz.
Mich vêhet mîn geselle.

—

Grune stat der schöne walt,
Des suln wie nu ursen balt.

—

Ûf der linden obene dâ sanc ein kleinez vogellîn.
Vor dem walde wart ez lût:
Dô huop sich aber daz herze mîn
An eine stat, da'z ê dâ was.
Ich sach die rôse bluomen stân,
Die manent mich der gedanke vil,
Die ich hin zeiner frouwen hân (Dietm von Eist 34, 3).

У Вольфрама фонъ-Эшенбахъ весеннее чувство просыпается въ параллель съ образомъ птицъ, баюкающихъ весною птенцовъ своими пѣснями (al des meigen zît si wegeten mit gesange ir kint.).

Такая отвлеченная формула параллелизма получила и другое развитіе, по идеѣ противорѣчія. Выше мы привели подходящій примѣръ, объяснивъ его умолчаніемъ одного изъ членовъ параллели: высокая верба пускаетъ широкій листъ: велика моя любовь, а сердце изнываетъ въ разлукѣ (какъ листъ отлетѣлъ отъ вербы. См. стр. 23—24). Можетъ быть, и здѣсь мы вправѣ говорить о сопоставленіи по противорѣчію: весна идетъ, моя любовь должна бы цвѣсти, но она увядаетъ; и, наоборотъ, блаженство любви окружается образами зимы, все кругомъ окоченѣло, только не чувство. Эта игра контрастами, которую нерѣдко можно встрѣтить въ средневѣковой лирикѣ, указываетъ, что сопоставленія:

весны = любви и т. д. уже сложились; они естественны, ихъ созвучія, ихъ соотвѣтствія—ожидаютъ, а его нѣтъ, и тѣ же образы сопоставляются по идеѣ противорѣчія; не на нихъ лежитъ центръ тяжести, а на анализѣ чувства, которому они даютъ виртуозное выраженіе.

Въ одномъ эпизодѣ старофранцузскаго Парсиваля Caradoc,
застигнутый въ лѣсу бурей, спрятался отъ дождя подъ вѣтви-
стымъ дубомъ и предается печальнымъ думамъ о своей любви.
Видитъ: на него движется что то свѣтлое, слышится пѣніе пти-
чекъ, въ полосѣ свѣта ѣдетъ Alardin, рядомъ съ нимъ, на бѣломъ
мулѣ — красавица; соловьи, жаворонки, дрозды весело несутся
надъ ними, перелетая съ вѣтки на вѣтку и чирикая, такъ что
огласился весь лѣсъ. Парочка проѣхала на разстояніи шага отъ
43 Карадока; его привѣтъ не находитъ | отзвука; онъ мчится за
удалявшимися на конѣ, подъ дождемъ и вѣтромъ — и не можетъ
ихъ нагнать, а они движутся впередъ, все въ томъ же сіяніи,
подъ пѣніе птичекъ.

Параллель по контрасту — въ формѣ грёзы. Очевидно, подобный пріемъ могъ явиться лишь на относительно поздней стадіи развитія; весна — не въ весну — напоминаетъ и логическое построеніе отрицательнаго параллелизма, не сопоставляющаго, а выдѣляющаго сопоставленіемъ. Не бѣлая березка нагибается... Добрый молодецъ кручиной убивается.

## V.

Развитіе обоихъ членовъ параллели могло быть разнообразное, смотря по количеству сходныхъ образовъ и дѣйствій; оно могло остановиться на немногихъ сопоставленіяхъ, и развернуться въ цѣлый рядъ, въ двѣ параллельныхъ картинки, взаимно поддерживающихъ другъ друга, подсказывающихъ одна другую. Такимъ образомъ изъ *параллели запѣва* могла выйти пѣсня — варьяція на его основной мотивъ. Когда хмѣль вьется по тыну, по дереву (парень увивается около дѣвушки), когда охотникъ

(женихъ, сватъ) выслѣдилъ куницу (невѣсту), я представляю себѣ приблизительно, какъ пойдетъ дальнѣйшее развитіе. Разумѣется, оно можетъ направиться и въ смыслѣ антитезы: вѣдь охотникъ можетъ настичь — или и не настичь куницу. Нѣсколько Schnaderhüpfel начинаются запѣвомъ: пара бѣлоснѣжныхъ голубковъ пролетаетъ надъ озеромъ, лѣсомъ, домомъ дѣвушки, и она раздумалась: и мой суженый = голубокъ скоро будетъ со мною! Или онъ не явится, и любви конецъ; одинъ варьянтъ развиваетъ именно эту тему; дѣвушка настроена печально; въ запѣвѣ другого варьянта голуби даже не бѣлоснѣжные, а черные, какъ уголь [1]).

Развитіе могло разнообразиться и иначе. Рѣчка течетъ тихо, не всколыхнется: у невѣсты-сироты гостей много, да некому ее благословить; этотъ знакомый намъ мотивъ анализуется такъ: рѣчка притихла, потому что поросла лозой, заплавали на ней челны; лозы и челны — это «чужина», родня жениха. Пѣсенка о рутѣ, уже упомянутая нами, развивается такимъ образомъ въ цѣлый рядъ варьянтовъ, вышедшихъ изъ одной темы: удаленія, разлуки. Тема эта дана въ запѣвѣ: зеленая рутонька, желтый цвѣтъ (объ ея искаженіяхъ см. выше стр. 35). Либо сама дѣвушка хочетъ удалиться, чтобы не выйти за немилаго, либо милый проситъ ее уйти съ нимъ, и этотъ варьянтъ | развивается 44
отповѣдью: Какъ же мнѣ пойти? Вѣдь люди будутъ диноватися. Или невѣста не дождется жениха, матери, написала бы, да не умѣетъ, пошла бы сама, да не смѣетъ. Къ этому развитію примыкаетъ другое: ожидая жениха, дѣвушка свила ему вѣнки на зарѣ, сшила хустки при свѣчѣ, и вотъ она проситъ темную ночку помочь ей, зарю — посвѣтить. И пѣсня входитъ въ теченіе предыдущей: написала бы, да не умѣю, послала бы, да не смѣю, пошла бы, да боюсь.

Хорошимъ образцомъ цѣльной пѣсни, исключительно развившейся изъ основной параллели (соколъ выбираетъ себѣ галку,

1) (голубки) Сл. Ἀλφάβητος τῆς ἀγαπῆς, ed. Wagner, № 94: τέσσερα τρυγόπουλα σ' τοῦς οὐρανοὺς πετοῦσιν, высматриваетъ себѣ подругу; такъ молодецъ стремится къ своей милой.

Иванушка — Авдотьюшку), можетъ служить слѣдующая, записанная въ Щигровскомъ уѣздѣ Курской губерніи:

a Па падъ небисью исменъ соколъ лятая,
Сы палёту чёрныхъ галокъ выбирая,
Онъ выбралъ сабѣ галушку сизу́я,
Онъ сизу́я, сизу́я, маладу́я.
Сизая галушка у сокола прашалась:
«Атпусти мене, исменъ соколъ, на волю,
Охъ на волю, на волю въ чистая поля,
Съ черными галками палятати».
— «Атпустилъ бы тябе, галушка, ня будишь,
Пра мине, яснова сокола, забудишь».
«Пра́ва буду, исменъ соколъ, ни забуду,
Пра тибе ли, яснова сокола, успомню,
Охъ, успомню, успомню, васпамяну».
b Па улицы, улицы шыро́кай,
Па улицы Иванушка праѣзжая,
Съ карагоду красныхъ дѣвокъ выбирая,
Онъ выбралъ себѣ дѣвушку любуя,
Охъ любуя, любуя, Авдотьюшку маладуя.
Авдотьюшка у Иванушки прашалась:
«Атпусти мине, Иванушка, у гости,
Охъ у гости, у гости гастявати,
А въ радимова батюшки пабывати,
Съ подружками пагуляти».
— «Атпустилъ бы, тябе, Авдотьюшка, ня будишь,
Пра мине ли, добрава молотца, забудишь».
«Пра́ва буду, Иванушка, ня забуду,
Пра тибе-ли, добрава молотца, успомню,
Охъ успомню, успомню, успомяну».

Пѣсня развивается изъ запѣва, и запѣвъ можетъ снова вторгаться въ ея составъ, повторяясь, иногда дословно напоминая о
45 себѣ, часто | вплетаясь въ ходъ пѣсни и согласно съ тѣмъ видоизмѣняясь, какъ въ слѣдующей моравской:

*Už ty vršky zeleňajú*, už to děvču namlúvajú,
*Už ty vršky sú zelené*, už je děvča namlúvené;

или въ пинской:

*Охъ вишенька, черешенька,*
*Съ-пидъ кореня зелененька,*
Ой, за добрымъ жена мужемъ
Що дня вона веселенька.

Но дерево подрублено, и пѣсня возвращается къ запѣву, варьируя его и настраиваясь на другую параллель:

*Охъ, вишенька, черешенька,*
*Съ-пидъ кореня дай затятая,*
Ой, за благимъ жена мужемъ,
Що день — очи заплаканы.

Порой измѣненія запѣва внутри пѣсни объяснимы лишь требованіемъ созвучія, но при ослабленіи символическихъ отношеній трудно опредѣлить, какая форма была первичною. Вотъ напримѣръ чешское четверостишіе (плясовая):

*Záhon petržele*
*Záhon mrkve,*
Nepůdeme domů
Až se smrkne;

въ другой пѣснѣ этотъ запѣвъ варьируется такъ:

*Záhon petržele,*
*Záhon maku,*
Nechoďte k nám, hoši,
Do baraku.
*Záhon petržele,*
*Záhon prosa,*
Nechoďte k nám, hoši,
Když je rosa.
*Záhon petržele*
*Záhon mrkve,*
Ne choďte k nám, hoši,
Až se smrkne.
*Záhon petržele,*
*Záhon zeli,*
Nechoďte k nám, hoši,
Až v nedeli.

Ср. еще польскую пѣсенку:

*Wysoko, daleko,*
*Listek na jaworze,*
I ożeń się, kochanko, 46
O jusći to mocny Boże.
*Wysoko, daleko*
*Listek na kalinie,*
Kto zię s kim pokocha,
To się już nie mienie.

Сходное впечатлѣніе получается, когда нѣсколько нѣмецкихъ Schnaderhüpfel, вышедшихъ изъ одного запѣва, сливаются вмѣстѣ въ одну пѣсню. Я выбралъ запѣвъ о голубкахъ:

*Drei*[1] *schneeweisse Täuble*
Flieg'n über den Wald:
Schön Schatz hab' ich g'hatten,
War achtzehn Jahr alt.
*Drei sceneeweisse Täuble*
Flieg'n hin und ä wieder:
Die Lieb ist vergange,
Kömmt nimmer wieder.

Къ этимъ четверостишіямъ пристраиваются другія, развивающія ихъ настроеніе; отмѣчу третье:

Zu dir bin ich gange,
Zu dir hat's mir gefreut,
Zu dir komm ich nimmer
'S war's letzte Mal heut.

Импровизія алтайцевъ и телеутовъ состоитъ изъ *парныхъ* четверостишій, начинающихся съ одного и того-же, нѣсколько видоизмѣненнаго запѣва, что совершенно отвѣчаетъ типу спѣтыхъ вмѣстѣ Schnaderhüpfel о голубкахъ.

*Кто разсыпалъ золотые листья?*
*Не бѣлая-ли береза? Да, это она.*
Кто распустилъ по спинѣ волосы?
Не жена-ли моя? Да, это она.

—

*Кто разсыпалъ серебристые листья?*
*Не синяя-ли береза? Да, это она.*
Кто распустилъ волосы на затылкѣ?
Не моя-ли невѣста? Да, это она.

«Бѣлый цвѣтокъ выросъ въ незнакомомъ мѣстѣ; ты, мой родной, идешь въ страну, гдѣ намъ съ тобой не поговорить».
47 Слѣдующее | четверостишіе замѣняетъ бѣлый цвѣтокъ — синимъ, вмѣсто: поговорить — повидаться.

---

1) Вѣроятно: Zwei, сл. выше стр. 43.

Какъ исполняются эти пѣсенки, амебейно, или нѣтъ, мы не знаемъ, но два такихъ четверостишія, построенныхъ на тавтологіи или антитезѣ, спѣтыя подъ рядъ, дадутъ въ результатѣ пѣсню съ рядомъ повторяющихся versus intercalares—запѣвовъ: однихъ и тѣхъ же, развивающихся, видоизмѣненныхъ, наконецъ, запѣвовъ, разныхъ по содержанію, только поддерживающихъ общее настроеніе пѣсни. Съ точки зрѣнія нашей поэтики они какъ-бы сознательно возвращаютъ насъ къ основному мотиву, вызывая къ новому его анализу: стилистическій пріемъ, выработавшійся, какъ я полагаю, изъ древняго чередованія хора и запѣвалы двухъ хоровъ, двухъ пѣвцовъ. Подхватывался послѣдній стихъ, либо повторялся запѣвъ; въ послѣдовательности пѣсеннаго исполненія повторявшійся запѣвъ являлся на перебоѣ двухъ отдѣловъ, строфъ пѣсни, въ одно и то-же время и запѣвомъ и refrain'омъ [1]). Ихъ исторіи другъ отъ друга не отдѣлить; къ refrain'у я еще вернусь въ другомъ отдѣлѣ поэтики.

Но развитіе пѣсни не остановилось въ границахъ его основного мотива: психологической параллели запѣва; она наростала новымъ содержаніемъ, общими мѣстами, эпизодическими чертами и оборотами, знакомыми изъ другихъ пѣсенъ. Порой они являются у мѣста, иногда вторгаются механически, какъ вторгался символъ, развившійся въ другомъ кругѣ представленій. Иные стихи, группы стиховъ западали въ ухо, какъ нѣчто цѣлое, какъ формула, одинъ изъ простѣйшихъ элементовъ пѣсеннаго склада, и лирическая пѣсня пользуется ими въ разныхъ сочетаніяхъ, какъ эпическая тавтологіей описаній, сказка опредѣленнымъ кругомъ постоянныхъ оборотовъ. Изученіе подобнаго рода обобщенныхъ, бродячихъ формулъ положитъ основы народнопѣсенной и сказочной морфологіи. Къ бродячимъ формуламъ принадлежитъ напримѣръ третья строфа въ сводѣ изъ Schnaderhüpfel'ей о голубкахъ: она встрѣчается въ составѣ разныхъ нѣмецкихъ пѣсенъ, какъ и нѣкоторыя другія («изъ ручья напиться, дѣвушку лю-

---

1) (refrain) R. M. Meyer, Die Formen des Refrains, Euphorion V, 1.

бить», «нѣтъ яблока безъ червя, нѣтъ дѣвушки, парня безъ обмана и др.»).

Сюда-же относятся и запѣвы, отставшіе отъ пѣсни, которую они зачинали, которая изъ нихъ развилась. Слѣдующая одиночная строфа носитъ всѣ признаки запѣва, въ родѣ нашей пѣсенки о рутѣ:

Grüne Petersilie, du wunderschönes Kraut!
Ich habe mein Schätzel gar vieles vertraut,
Gar vieles vertraut und vieles verspricht.
Alte Liebe die rostet nicht.

48 | Варьянты этой пѣсни начинаются жалобой дѣвушки: что такое сдѣлала я, что мой милый на меня гнѣвается?—и продолжаются четверостишіемъ о Petersilie, нѣсколько измѣненнымъ, иногда ввиду дальнѣйшихъ, приставшихъ къ пѣснѣ строфъ. Въ пѣснѣ другого содержанія молодецъ обращается къ дѣвушкѣ: надѣнь вѣнокъ, ты будешь мнѣ невѣстой (Rosel, pflück dir Kränzelkraut, Du sollst werden meine Braut); она отказывается, еще молода; коли такъ, отвѣчаетъ парень, то и я гордъ и не возьму тебя. Въ варьянтъ этой пѣсни попалъ запѣвъ о Petersilie:

Petersilje, du schönes Kraut,
Ich hab meinem Liebchen viel vertraut.
Viel vertrauen thut selten gut,
Ich wünsch mei'm Liebchen alles Gut.

Онъ еще явится, потому что Die alte Liebe rostet nicht. И милый дѣйствительно является, проситъ дѣвушку надѣть вѣнокъ: «Mädchen, pflück dein Kränzelkraut!». Разрѣшеніе такое-же, какъ въ предъидущей пѣснѣ: дѣвушка отказывается, — а она вѣдь поджидала жениха! Едва-ли этотъ новый оборотъ мотивированъ психологически, проще объяснить его неумѣстнымъ вторженіемъ посторонняго мотива.

Образцомъ пѣсни, неорганически наросшей, могутъ служить нѣкоторыя изъ приведенныхъ выше русскихъ пѣсенъ о калинѣ, либо слѣдующая:

Елычка ты сасонка,
Ахинись и туды и сюды,
На ўсѣ чатыри сторыны:
Ти ўсё при табѣ
Сучча — вѣтица?
Ай, ўсё при мнѣ
Сучча — вѣтица,
Тольки нѣту макушечки,
Залатэй вярьхушечки.
Марьичка малодая,
Пагляди на ўсѣ сторыны:
Ти ўся при табѣ
Твая родина?
Ай, ўсё при мнѣ
Мая родина,
Тольки нѣту при мнѣ
Маего батюшки.

Пѣсня разработана изъ параллели, но продолжается иногда тѣмъ, что покойный отецъ или мать просятся у Бога поглядѣть на чадо (см. выше стр. 27).

| Тема слѣдующей пѣсни такая: мѣсяцъ выводитъ зорю = 49
звѣзду, велитъ ей свѣтить, какъ онъ свѣтитъ; женихъ приводитъ невѣсту въ отцовскій домъ, велитъ служить отцу, какъ онъ служитъ ему или служилъ тестю. Варьянтъ такой:

Уйзышоў мѣсичыкъ надъ избою,
Іонъ узвеў зориньку за сабою:
Святи, мыя зоринька, якъ я свячу,
А ужъ мѣсичыкъ насвѣтіўся,
Па тёмнымъ облакамъ находіўся.
А узъѣхаў Ваничка на батькинъ дворъ,
Іонъ узвеў Марьичку за сабою;
Поставіў Марьичку передъ сабою:
Стой, мыя Марьичка, якъ я стаю,
Служи маяму батюшки, якъ я служу.
А ужъ я, молодецъ, наслужіўся,
Па тёмной ночушки наѣздіўся,
Пригыняў коника па гаракъ ѣздючи,
Пришлёпаў пужичку каня паганяўши,
Я злымаў шапычку сымаючи,
Усклычіў голоўку склыняючи,
Устаў сапожечки скидаючи.

Одинъ варьянтъ развиваетъ, отчего усталъ женихъ:

Стой, мая Аўдуська,
Якъ я стаю,
Кланійся майму батюшки,
А я тваиму (якъ я?).
Пакланіўся я твайму батюшки;
Стеръ — змяў шляпыньку,
У рукахъ держалъ,
Всё твайму батюшки
Укланялсе,
Всё да табе, Аўдуська,
Добивалсе.

Въ третьемъ варьянтѣ новыя подробности служатъ къ развитію уравненія: зори = звѣзды — невѣсты: мѣсяцъ вывелъ звѣзду за собою, поставилъ рядомъ,

Святи, мыя зоринька, якъ я свячу.
А ужъ ина маленька, дакъ ясненька,
Мижъ усихъ зоричекъ ина знатненька.

Ваничка вывелъ невѣсту, поставилъ рядомъ съ собою:

Хушъ ина хмарненька, дакъ красненька,
Межъ усихъ дѣвычекъ ина знатненька, |
50 Хушъ ина нивяличка, румяныя личка!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Кланійся, Дуничка, майму батюшки,
Я твайму батюшки пыкланіўся и т. д.

Если бы дѣло шло о разночтеніяхъ художественной пѣсни, записанной то въ болѣе или менѣе полномъ видѣ, то съ опущеніями и развитіями, естественнѣе всего было бы предположить, что послѣдній изъ сообщенныхъ выше варьянтовъ сохранилъ болѣе цѣльный текстъ, другіе его сократили, забывъ ту или другую черту или оборотъ. Такой процессъ несомнѣнно существуетъ и въ народной пѣснѣ, чередуясь съ обратнымъ, знакомымъ и писанной поэзіи: приращеніями. Разница въ томъ, что въ послѣдней онъ всегда сознателенъ, совершается съ опредѣленною, напримѣръ, художественною цѣлью (итальян. rifacimento), въ народной пѣснѣ онъ настолько же служитъ ея искаженію, насколько сло-

женію. Я не рѣшусь, напримѣръ, сказать, какимъ изъ двухъ процессовъ объяснить лишнюю параллель нашего третьяго варьянта: А ужъ ина маленька — Хушъ ина хмарненька; принадлежала ли она составу пѣсни, или вторглась въ него позднѣе, хотя бы и со стороны, но въ уровень съ ея образностью?

Развитіе пѣсни изъ мотива основной параллели принимаетъ иногда особыя формы. Извѣстны португальскія двойныя пѣсни, собственно одна пѣсня, исполненная двумя хорами, изъ которыхъ каждый повторяетъ стихъ за стихомъ, только каждый на другія риѳмы. Иное впечатлѣніе производитъ слѣдующая лесбосская пѣсня, также двойная. Я имѣю, главнымъ образомъ, въ виду ея первую часть; построена она на извѣстномъ параллелизмѣ образовъ: утолить жажду = утолить любовь, дерево въ цвѣту = красавица; образы эти чередуются черезъ стихъ, такъ напримѣръ, что первый связанъ съ третьимъ (дерево), второй съ четвертымъ (дѣвушка) и т. д. Во второй части пѣсни, содержательно связанной съ первою лишь однимъ стихомъ (мои уста утолили жажду), то-же странное чередованіе, но параллелизмъ не ясенъ, господствуетъ внутренній, мѣняющійся refrain.

1 a Кто видѣлъ дерево въ цвѣту,
b Дѣвушку черноглазую?
a Дерево съ зеленой листвой,
b Дѣвушку съ черными волосами и бровями,
a Съ тройной вершиной,
b Дѣвушку съ глазами, полными слезъ,
a У подножья котораго находится
b Ея сердце полно печали!
a Студеный источникъ? 51
Кто видѣлъ такое диво?
a Я склонился, чтобы напиться, наполнить мою чашу, —
b (Глаза, которые мнѣ милы, такіе черные!)
Чтобъ поцѣловать ея черные глаза.
2 Мой платокъ упалъ,
Мои уста утолили жажду,
Шитый золотомъ,
(Какъ онъ прекрасенъ!),
Который вышили мнѣ
Три дѣвушки, распѣвая,
Какъ поютъ молодыя въ Маѣ.

Одна вышиваетъ орла
(Выйди, бѣлокурая моя, дай на себя поглядѣть!)
Другая — небо.
(Какъ сладокъ твой взглядъ!);
Одна изъ Галаты
(Не потерять бы мнѣ разсудка!),
Другая изъ новаго квартала:
То дочка хаджи Яна.

Сходная пѣсня, въ другомъ варьянтѣ, поется на Олимпѣ.

## VI.

Простѣйшая форма двучленнаго параллелизма даетъ мнѣ поводъ освѣтить, и не съ одной только формальной стороны, строеніе и психологическія основы *заговора*.

Параллелизмъ не только сопоставляетъ два дѣйствія, анализируя ихъ взаимно, но и подсказываетъ однимъ изъ нихъ чаянія, опасенія, желанія, которыя простираются и на другое. Липа всю ночь шумѣла, съ листикомъ говорила: будетъ намъ разлука — будетъ разлука и дочери съ маткой (см. нашъ № 13); либо: вишня хилится къ корню, такъ и ты, Маруся, поклонись матери, и т. д. Основная форма заговора была такая же двучленная, стихотворная или смѣшанная съ прозаическими партіями, и психологическіе поводы были тѣ же: призывалось божество, демоническая сила, на помощь человѣку; когда-то это божество или демонъ совершили чудесное исцѣленіе, спасли или оградили; какое-нибудь ихъ дѣйствіе напоминалось типически (такъ уже въ сумерійскихъ заклинаніяхъ), — а во второмъ членѣ параллели являлся человѣкъ, жаждущій такого же чуда, спасенія, повторенія такого же сверхъестественнаго акта. Разумѣется, эта двучленность подвергалась измѣненіямъ, во второмъ членѣ эпи-
52 ческая канва усту|пала мѣсто лирическому моменту моленія, но образность восполнялась обрядомъ, который сопровождалъ реальнымъ дѣйствомъ произнесеніе заклинательной формулы. Извѣстный мерзебургскій заговоръ съ его многочисленными паралле-

лями можетъ служить типическимъ представителемъ другихъ подобныхъ: ѣхали когда-то три бога, у одного изъ нихъ конь поранилъ ногу, но богъ исцѣлилъ его; такого исцѣленія ожидаетъ и молящій объ унятіи крови. Вмѣсто боговъ являлись святые, лица евангельской исторіи, казовыя событія которой, расцвѣченныя фантазіей апокрифовъ, давали порой схему заговора. Сотникъ Лонгинъ вынулъ гвозди изъ рукъ и ногъ Спасителя; пусть бы и у меня вышло изъ тѣла желѣзное остріе: Longinus der jud der unserm herren Jesu Christo die nagel us zoch us henden und us fůzzen — als war dis wort sien, als werlich geb mir Got hůit kraft und mach mir christenmenschen diez isen uf gân und us flaisch zů ziehen in gotes Namen. Иначе картина распятія дала образы для заговоровъ отъ кровотеченія, искажаясь до неузнаваемости: въ латышскомъ заговорѣ Іисусъ Христосъ идетъ по морскому берегу, три креста у него въ правой рукѣ: первый—вѣры, второй — повелѣнія, третій—исцѣленія. Кровь, я тебѣ повелѣваю, — остановись!

Порой заговоръ звучитъ, какъ пѣсенная параллель:

Какъ хмель вьется около кола по солнцу,
Такъ бы вилась, обнималась около меня раба Божія (имя рекъ).

—

Въ печи огонь горитъ... и тлитъ дрова,
Такъ бы тлѣло и горѣло сердце у N;

но тотъ же огонь является грандіознымъ космическимъ богатыремъ, котораго молятъ укротить: a. «Сядить багатырь огромный и магучій. Сядь, багатырь, ни кверьху, ни книзу, ни на стырыну! Надъ табою стыять тучи грозныи, подъ табой стыять моря синія, агаражены вы зялѣзнымъ тыномъ. — b. Пумяни, Господи, царь Давыда, царь Кастянтина, вы укратили землю и воду, укратите этыга багатыга багатыря на етымъ мѣстѣ».

Болѣзнь (чемерь) выбиваютъ:

a На мóри, мóри, на икани, стаитъ ракитывый кустъ, на тымъ кусти ляжить голъ каминь, на тымъ камни сидять 12 молодцаў, 12 багатыреў, диржать 12 малатоў, бьють, какъ день,

какъ ночь, выбиваютъ чемирь зъ рыжій шерсти, изъ буйный галавѣ, изъ яркыхъ вачей, изъ жилъ, изъ пажилъ, изъ лехкага вздыханія. b — Слѣдовало ожидать просьбы, чтобы изъ такого-то
53 выбили немочь; вмѣсто того | молитва къ Богородицѣ: О, Господи! закрый и помилуй отъ усякыга упадку! Михаила, Архаила су ўсею небесныю силыю. Пумаги!

Пресвятая Дѣва родила безъ боли и мукъ; апокрифическая легенда знаетъ ея бабку Соломониду, ее-то могли представить себѣ собирающей лѣчебныя травы и цвѣты, но это дѣйствіе перенесли на Богородицу; мѣсто дѣйствія было на Іорданѣ, который какимъ-то образомъ смѣшанъ былъ съ Соломонидой — рѣкой, омывающей крутые берега и желтые пески. Таковъ могъ быть первоначально составъ заговора «отъ суроцъ», перепутанный въ слѣдующихъ двухъ варьянтахъ:

а. Присвятая Бугуродица Дѣва Марія, ты хадила и гуляла па ўсимъ па лугамъ и па райскимъ садамъ са сваимъ сынымъ Сусомъ Христомъ, съ ангилами, са архангилами и са ўсими апасталами. Вы разныя травы искали и ўси твѣты сабирали; ты, Присвятая Бугородица, ўси твѣты тапила и ўсихъ бальныхъ лячила — палячитя и пасабитя отъ суроцъ (слѣдуетъ молитва І. Христу и Богородицѣ — помочь рабу Божію отъ сглаза, наговора, отъ колдуновъ, «отъ ураждэннихъ, отъ женскова роду» и т. д.). Слаўная рика Ирдань Саламанида, ты ишла па святымъ гарамъ, па жаўтымъ пискамъ, пы крутымъ биришкамъ, пу зяленымъ лужкамъ, пу махамъ, пу балотамъ, па гнилымъ калодамъ, ты змывала и мхи и балоты и гнилэя калоды, — змый съ р̂. Б. (имя) суроцы пиригаворныя! — b. Ну, я пайду у рику Ирдань воду брать, я ни самъ собою, Божжія Матирь са мною. Ана будетъ умувать, пилинами утирать, ўси яго балѣзни унимать атъ видмави́щеў, атъ учэ́ныхъ, атъ враждэ́нныхъ, атъ женьскихъ и т. д.

---

а Святая матерь Бугуродица Суса Христа парадила, ни видала ни крыви, ни боли, ни якіи муки надъ сабою. Слаўна рика

Вутя, слаўна рика Саламанида выхадила зъ вастока, съ биластока и са ўсихъ четырехъ сторонъ, атмывала крутыи бирягѝ, аткрывала жаўты пяски. — Ѣ. Аткрый етакыму-та атъ чирна глазу и сѣра глазу, сива глазу и крива глазу, желты глазу и каса глазу и атъ ўсихъ разныхъ глазоў...

Къ одночленному параллелизму, о которомъ мы говоримъ далѣе, относятся тѣ формулы, въ которыхъ развита лишь первая, эпическая часть. Сличите, напримѣръ, слѣдующія заклятія отъ крови: три сестрицы прядутъ шелкъ; выпрядайте его, на землю не роняйте, съ земи не поднимайте, «у раба Божія крови не бывать»; либо: «Пре|святая мать Бугородица на залатую пряслицу 54
пряла, нитку атарвала, кроў завязала. Сл. латышскіе заговоры: Святая Марія, Божія матерь сидитъ на бѣломъ морѣ, держитъ въ рукѣ иголку съ бѣлою шелковою нитью, зашиваетъ всѣ жилы; либо за Іорданомъ три липы, у каждой девять вѣтвей, у каждой вѣтви по девяти дѣвушекъ, зашиваютъ, завязываютъ кровяную жилу. «Кровь остановись!»

Порой въ эту эпическую часть параллели переносится изъ второй человѣческая личность, какъ объектъ совершающагося на яву дѣйствія. Такъ въ русскомъ заговорѣ отъ жабы: «У горыди Русалими, на рикѣ Ирдани, стаитъ древа купаресъ; на томъ древи сядитъ птица арёлъ, шипитъ и тирибитъ кахтями и нахтями и падъ щиками, и падъ зябрами у раба Божія (имя) жабу». — Отъ глазу. «На мыри, па кыяни, стыяў дубъ съ карынями; съ падъ тога дуба бягитъ вадица кипучая и гримучая. Божескія матирь вадицу брала, на Сояньской гарѣ посвищала, такога-то чиловѣка на галавѣ умывала».

Формулы такого рода восходятъ къ двучленной и изъ нея объясняются: въ городѣ Іерусалимѣ орелъ сидитъ на деревѣ, теребитъ немочь-жабу; такъ-бы истребилась немочь у раба Божія и т. п.

## VII.

Я коснусь лишь мимоходомъ явленія 3) *многочисленнаго параллелизма*, развитаго изъ двучленнаго одностороннимъ накопленіемъ параллелей, добытыхъ при томъ не изъ одного *объекта*, а изъ *нѣсколькихъ*, сходныхъ. Въ двучленной формулѣ объясненіе одно: дерево склоняется къ дереву, молодецъ льнетъ къ милой, эта формула можетъ разнообразиться въ варьянтахъ одной и той-же пѣсни: Не красно солнце выкаталоси (вѣрнѣе: закаталоси) — Моему мужу занеможилось; вмѣсто того: Какъ во полюшкѣ дубъ шатается, какъ мой милый перемогается; либо: Какъ синь горючъ камень разгарается, А мой милый другъ размогается. — Многочисленная формула сводитъ эти параллели подъ рядъ, умножаетъ объясненія и, вмѣстѣ, матеріалы анализа, какъ бы открывая возможность выбора:

Не свивайся трава со былинкой,
Не ластися голубь со голубкой,
Не свыкайся молодецъ съ дѣвицей.

Не *два*, а *три* рода образовъ, объединенныхъ понятіемъ свиванія, сближенія. Такъ и въ нашемъ № 3, хотя и не такъ ясно: хилится сосна отъ вѣтра, хилится галка, сидящая на ней, и я
55 также хилюсь, | печалюсь, потому что далекъ отъ своихъ. Такое одностороннее умноженіе объектовъ въ одной части параллели указываетъ на бо́льшую свободу движенія въ ея составѣ: параллелизмъ сталъ стилистическо-аналитическимъ пріемомъ, а это должно было повести къ уменьшенію его образности, къ смѣшеніямъ и перенесеніямъ всякаго рода. Въ слѣдующемъ сербскомъ примѣрѣ къ сближенію: вишня — дубъ: дѣвушка — юнакъ, — присоединяется и третья: шелкъ — бумбакъ, устраняющая въ концѣ пѣсни образы вишни и дуба:

Oj ти вишња, вишњица!
Като ти се нагнула?
— А я сам се нагнула
Ка бору зеленему.

А ти, млада ди̂војка,
К кому се привила?
— А ја сам се привила
К младому јунаку,
Кот ми се привија
И свила к бумбаку.
Ли̂на ти је та свила,
Још је ли̂пша та мила,
Лип ти ли је тај бумбак,
Још је ли̂пши млад јунак,
Ли̂по ти је свилу ткат,
Још је ли̂пши с милом спат,
Ли̂по ти је с свилом шит,
Још је ли̂пше с милом бит.

Если наше объясненіе вѣрно, то многочленный параллелизмъ принадлежитъ къ позднимъ явленіямъ народно-поэтической стилистики; онъ даетъ возможность выбора, аффективность уступаетъ мѣсто анализу; это такой же признакъ, какъ накопленіе эпитетовъ или сравненій въ гомеровскихъ поэмахъ, какъ всякій плеоназмъ, останавливающійся на частностяхъ положенія. Такъ анализуетъ себя лишь успокоившееся чувство; но здѣсь же источникъ пѣсенныхъ и художественныхъ loci comunes. Въ одной сѣверно-русской заплачкѣ жена рекрута хочетъ пойти въ лѣсъ и горы и къ синему морю, чтобы избыть кручины; картины лѣса, и горъ, и моря обступаютъ ее, но все окрашено ея печалью: кручины не избыть, и аффектъ ширится въ описаніяхъ:

И лучше пойду я съ великой кручинушки
Я въ темны лѣсушки, горюша, и дремучіи...
И хоть въ этыихъ темныхъ лѣсахъ дремучіихъ
И тамъ отъ вѣтрышка деревца шатаются |
И до сырой земли деревца да приклоняются, 56
И хоть шумятъ эты листочики зелены,
И поють да тамъ вѣдь птички жалобнёшенько,
И уже тутъ моя кручина не уходится...
И стать на горушки вѣдь мнѣ да на высокіи
И выше лѣсушка глядѣть да по поднебесью,
Идутъ облачка оны да потихошеньку,
И въ туманѣ пече красно это солнышко,
И во печали я, горюша, во досадушкѣ,
И уже тутъ моя кручина не уходится...
И мнѣ пойти съ горя къ синему ко морюшку,
И мнѣ къ синему, ко славному Онегушку...

И на синемъ морѣ вода да сколыбается,
И со желтымъ пескомъ вода да помутилася,
И круто бьетъ теперь волна да непомѣрная,
И она бьетъ круто во крутый этотъ бережокъ,
И по камешкамъ волна да разсыпается,
И ужъ тутъ моя кручина не уходится.

Это—эпическій Natureingang, многочленная формула параллелизма, развитая въ заплачку: вдова печалится, дерево клонится, солнце затуманилось, вдова въ досадушкѣ, волны расходилися, расходилась и кручина.

Мы сказали, что многочленный параллелизмъ направляется къ разрушенію образности; 4) *одночленный* выдѣляетъ и развиваетъ ее, чѣмъ и опредѣляется его роль, въ обособленіи нѣкоторыхъ стилистическихъ формацій. Простѣйшій видъ одночленности представляетъ тотъ случай, когда одинъ изъ членовъ параллели умалчивается, а другой является ея показателемъ; это — pars pro toto; такъ какъ въ параллели существенный интересъ отданъ дѣйствію изъ человѣческой жизни, которая иллюстрируется сближеніемъ съ какимъ нибудь природнымъ актомъ, то послѣдній членъ параллели и стоитъ за цѣлое.

Полную двучленную параллель представляетъ слѣдующая малорусская пѣсня: зоря (звѣзда) — мѣсяцъ = дѣвушка, — молодецъ (невѣста — женихъ):

a Слала зоря до місяца:
Ой, місяце, товарищу,
Не заходь же ти раній мене,
Изійдемо обое разомъ,
Освітимо небо и землю...
b Слала Марья до Иванка:
Ой Иванку, мій суженний,
Не сідай же ти на посаду,
На посаду раній мене и т. д.

57 | Отбросимъ вторую часть пѣсни (b), и привычка къ извѣстнымъ сопоставленіямъ подскажетъ вмѣсто мѣсяца и звѣзды — жениха и невѣсту. Такъ въ слѣдующихъ сербскихъ и латышской пѣсняхъ павлинъ водитъ паву, соколъ — соколицу (женихъ — невѣсту), липа (склоняется) къ дубу (какъ молодецъ къ дѣвушкѣ):

Paun šeta, vojno — le! na venčanje,
S sobom vodi, vojno — le, paunicu.

---

Ide soko, vodi sokolicu,
Blago majci! zlatna su joj krila?

---

Украшай, матушка, липу,
Которая посреди твоего двора;
Я видѣлъ у чужихъ людей
Разукрашенный дубъ (латышск.).

Въ эстонской свадебной пѣснѣ, пріуроченной къ моменту, когда невѣсту прячутъ отъ жениха, а онъ ее ищетъ, поется о птичкѣ, уточкѣ, ушедшей въ кусты; но эта уточка «обула башмачки».—Либо: солнце закатилось: мужъ скончался; сл. олонецкое причитаніе:

Укатилось великое желаньице
Оно во водушки, желанье, во глубокіи,
Въ дики темныи лѣса, да во дремучіи,
За горы оно, желанье, за толкучіи.

Въ моравской пѣснѣ дѣвушка жалуется, что посадила на огородѣ фіалку, ночью прилетѣли воробьи, пришли парни, все поклевали, потоптали; параллель къ знакомому намъ символу «топтанья» умолчана. Особенно интересны въ нашемъ смыслѣ пѣсенки изъ Аннама: одночленная параллель, которая тотчасъ же понимается иносказательно: «иду къ плантаціямъ бетеля и спрашиваю разсѣянно: поспѣли-ли гранаты, груши и коричневыя яблоки» (это значитъ: спросить у сосѣдей, есть ли въ такомъ то домѣ дѣвушка на выданьѣ); «хотѣлось бы мнѣ сорвать плодъ съ этого лимоннаго дерева, да боюсь колючекъ» (подразумѣвается ухаживатель, боящійся отказа).

Когда въ сербскихъ пѣсняхъ говорится о юнакѣ, ворвавшемся въ среду враговъ: Kaka vatra izmedju nas dojde? либо Тале увозитъ Анђелију и глумится надъ соперникомъ:

Siv sokole, dje si doletio,
Da hočes — li zdravo izletiti
I iznjeti ticu prepelicu? |

58 когда, обращаясь къ дѣвушкѣ, Анакреонъ представляетъ ее въ образѣ ѳракійскаго жеребенка, который косится на него и бѣжитъ, — все это отрывки сокращенныхъ параллельныхъ формулъ.

Выше было указано, какими путями изъ сближеній, на которыхъ построенъ двучленный параллелизмъ, выбираются и упрочиваются такія, которыя мы зовемъ *символами* (стр. 24, сл. прим., и слѣд.) ихъ ближайшимъ источникомъ и были короткія одночленныя формулы, въ которыхъ липа стремилась къ дубу, соколъ велъ съ собою соколицу и т. п. Онѣ то и пріучили къ постоянному отождествленію, воспитанному въ вѣковомъ пѣсенномъ преданіи; этотъ элементъ преданія и отличаетъ символъ отъ искусственно подобраннаго аллегорическаго образа: послѣдній можетъ быть точенъ, но не растяжимъ для новой суггестивности, потому что не покоится на почвѣ тѣхъ созвучій приpоры и человѣка, на которыхъ построенъ народно-поэтическій параллелизмъ. Когда эти созвучія явятся, либо когда аллегорическая формула перейдетъ въ оборотъ народнаго преданія, она можетъ приблизиться къ жизни символа; примѣры предлагаетъ исторія христіанской символики.

Символъ растяжимъ, какъ растяжимо слово для новыхъ откровеній мысли. Соколъ и бросается на птицу, и похищаетъ ее, но изъ другого, умолчаннаго члена параллели на животный образъ падаютъ лучи человѣческихъ отношеній, и соколъ ведетъ соколицу на вѣнчанье; въ русской пѣснѣ ясенъ соколъ — женихъ прилетаетъ къ невѣстѣ, садится на окошечко, «на дубовую причелинку»; въ моравской онъ прилетѣлъ подъ окно дѣвушки, пораненый, порубаный: это ея милый. Сокола — молодца холятъ, убираютъ, и параллелизмъ сказывается въ его фантастическомъ убранствѣ: въ малорусской думѣ молодой соколенокъ попалъ въ неволю; запутали его тамъ въ серебряныя путы, а около очей повѣсили дорогой жемчугъ. Узналъ объ этомъ старый соколъ, «на городъ — Царь-городъ налитавъ», «жалобно квылывъ-проквылывъ». Закручинился соколенокъ, турки сняли съ него путы и жемчугъ, чтобы разогнать его тоску, а старый соколъ взялъ его

на крылья, поднялъ на высоту: лучше намъ по полю летать, чѣмъ жить въ неволѣ. Соколъ — казакъ, неволя — турецкая; соотвѣтствіе не выражено, но оно подразумѣвается; на сокола наложили путы; онѣ серебряныя, но съ ними не улетѣть. Сходный образъ выраженъ въ двучленномъ параллелизмѣ одной свадебной пѣсни изъ Пинской области: Отчего ты, соколъ, низко летаешь? — У меня крылья шелкомъ подшиты, ножки золотомъ подбиты. — Отчего ты, Яся, поздно пріѣхалъ? — Отецъ невырадливый, поздно снарядилъ дружину.

| Это напоминаетъ одночленный параллелизмъ старо-нѣмецкой 59
пѣсенки о соколѣ, котораго приручали, лелѣяли, перья котораго обвивали золотомъ (въ сербской пѣснѣ у соколицы золотыя крылья), а онъ снялся и улетѣлъ въ другія страны:

Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr,
Dô ich in gezâmete, als ich in wolte hân,
Und ich im sîn geviedere mit golde wol bewant,
Er huop sich ûf vil hohe und vloug in anderiu lant.

Образъ молодца подсказывается; о миломъ — улетѣвшей птичкѣ (соловьѣ, сойкѣ), которую снова заманиваютъ въ золотую, серебряную клѣтку, поютъ и другія народныя пѣсни; нѣмецкая отразила любовь феодальнаго общества къ охотѣ, къ соколу, какъ охотничьей птицѣ, уходомъ за которой занимались и дамы; на печатяхъ онъ нерѣдко изображается на рукѣ женской фигуры. Эти бытовыя отношенія и дали всему окраску; молодецъ не просто ясный соколъ, а соколъ охотничій, милая ухаживаетъ за нимъ, и горюетъ объ его отлетѣ [1]).

---

1) (Соколъ — молодецъ). Сл. сонъ Гудруны = Кримгильды. Къ соколу, улетѣвшему изъ клѣтки сл. Becker, Der Altheimische Minnesang, p. 40, 196. Сл. Burdach, Das volksthümliche deutsche Liebeslied, Zs. f. d. Alt., 27, стр. 365, прим. 1; Berqu, Zs. f. d. Philol. XIX, 446—7; 448—9 (перья въ золотѣ). (Соколъ) Сл. Joseph., Die Frühzeit d. deutschen Minnesangs (Quellen u. Forschungen, № 79. 1890), стр. 45 слѣд.: пѣсенка въ циклѣ Кюренберговскихъ (Ich zôch mir einen valken); стр. 84 слѣд. (по поводу статьи Anton Wallner'a въ Zs. f. d. Alterthum 1896 ?).

Но тотъ же образъ могъ вызывать и другое развитіе, въ уровень съ абстракціями искусственной поэзіи и въ разрѣзъ съ требованіями прозрачности поэтическаго сопоставленія. Когда въ Minne-Falkner соколиное дѣло является аллегоріей любовныхъ отношеній, то это такъ же искусственно, какъ въ Словѣ о Полку Игоревѣ сравненіе перстовъ, возлагаемыхъ на струны, съ десятью соколами, которыхъ напустили на стадо голубей. Съ нѣкоторыми вырожденіями символики сокола мы уже познакомились выше.

Роза представляетъ еще болѣе яркій примѣръ растяжимости символа, отвѣтившаго на самыя широкія требованія суггестивности. Южный цвѣтокъ былъ въ классическомъ мірѣ символомъ весны и любви и смерти, возстающей весною къ новой жизни; его посвятили Афродитѣ, имъ же вѣнчали въ поминальные дни, Rosalia, гробницы умершихъ. Въ христіанской Европѣ послѣднія отношенія были забыты, либо пережили въ видѣ обломковъ, суевѣрій, гонимыхъ церковью: наши русалки (души умершихъ, которыхъ поминали когда то жертвою розъ) и названіе Пятидесятницы: Pascha Rosarum — далекія отраженія языческихъ Rosalia [1]). Но роза, какъ символъ любви, принялась на почвѣ западной народной поэзіи, проникая частями и въ русскую пѣсню,
60 вторгаясь въ завѣтную символику руты и калины. За то про|изошло новое развитіе, можетъ быть, по слѣдамъ классическаго миѳа о розѣ, разцвѣтшей изъ крови любимца Афродиты, Адониса: роза стала символомъ мученичества, крови, пролитой Спасителемъ на крестѣ; она начинаетъ служить иносказаніямъ христіанской поэзіи и искусства, наполняетъ житія, разцвѣтаетъ на тѣлахъ святыхъ. Богородица окружена розами, она сама зачата отъ розы, розовый кустъ, изъ котораго выпорхнула птичка — Христосъ. Такъ въ нѣмецкихъ, западно-славянскихъ и пошедшихъ отъ нихъ южно-русскихъ пѣсняхъ. Символика ширится, и символъ Афродиты

1) Къ вопросу о русаліяхъ-русалкахъ сл. теперь А. Павлова, Номоканонъ при большомъ Требникѣ, стр. 446 слѣд.

разцвѣтаетъ у Данте въ гигантскую небесную розу, лепестки которой святые, святая дружина Христова [1]).

Вернемся еще разъ къ судьбамъ одночленнаго параллелизма. Выдѣляясь изъ народной формулы, онъ стоитъ за опущенную параллель, иногда смѣшиваясь съ ней — подъ вліяніемъ ли аффекта, привычки къ парнымъ, отвѣчающимъ другъ другу образамъ — или по забвенію? Когда въ свадебной пѣснѣ говорилось о желтомъ цвѣткѣ руты, символѣ дѣвственности, отчужденія, разлуки — и далѣе о пути — дорогѣ, образы сплачивались въ синкретическую формулу: «далекая дороженька, жовтій цвітъ» [2]).

Но я имѣю въ виду другого рода смѣшенія, когда параллельная формула проникается не только личнымъ содержаніемъ опущенной, но и ея бытовыми, реальными отношеніями. Соколъ въ неволѣ — это казакъ въ неволѣ; онъ *ведетъ* соколицу, павлинъ паву — на *вѣнчаніе*. Такъ и въ слѣдующей хорватской пѣснѣ:

Dva cvijeta u bostanu rosla,
Plavi zumbul [3]) i zelena kada [4]);
Plavi zumbul ode na Doljane,
Osta kada u bostanu sama;
Posučuje zumbul za Doljana:
Dušo moja, u bostanu kada и т. д.

Поэтическій символъ становится поэтическою *метафорой;* ею объясняется обычный въ народной пѣснѣ пріемъ, унаслѣдованный художественною поэзіей: обращаются къ цвѣтку, розѣ, ручью, но развитіе идетъ далѣе въ колеяхъ человѣческаго чувства, роза распускается для васъ, она вамъ отвѣчаетъ или вы ждете, что она отзовется [5]).

---

1) См. мою замѣтку: Къ поэтикѣ розы, Привѣтъ 1898 г., стр. 1 слѣд.

2) См. выше стр. 35.

3) Гіацинтъ.

4) Родъ нарцисса.

5) *(Метафора)* сл. Stöcklein, Beudeutungswandel der Wörter. München, Lindauer, 1898, 79 p. (сл. работы Hecht'a, Heerdegen'a, Hey, и Paul, Prinzipien). Сл. Attilio Lavi, L'elemento storico nel greco antico. Contributo allo Studio dell' espressione metaforica (изъ Memorie della Reale Accad. d. scienze di Torrino, s. II, t. 49) Torino, Hausen, 1900, p. 335—405.

61 | Примѣры взяты нами изъ новогреческихъ пѣсенъ. «По сосѣдству дерево, оно скрипитъ, и всякій скрипъ его отзывается въ моемъ сердцѣ (ἐδῶ 'σ τοῦτην τὴν γειτονιὰν ἔναν δένδρο καὶ τρίζει, Κη ἀπὸ τὸ τρίσμα τὸ πολὺ εἰς τὴν καρδίαν μ' ἐγγίζει). Деревцо мое зеленое, студеный ручей, какъ подумаю я о тебѣ, мои уста сохнутъ, ощущая жажду (Δένδρο μου χρυσοπράσινον καὶ δρυσερὴ μου βρύση, Ὅταν σε θέλω θυμηθῇ, τὸ στόμα μ' ἀποφρύσσει). Апельсинное дерево, отягченное плодами, цвѣтущій померанецъ, ты предалъ меня, юношу, въ твои собственныя терзанія (Ὦ νεραντζιὰ με τὸν καρπὸν καὶ λειμονιὰ με τ' ἄνθη, Ποῦ ἔβαλες ἐμὲν τὸν νιὸ ἐις τα δικὰ σου πάθη). О цвѣтущая роза, цвѣтокъ изъ цвѣтовъ, пусть будетъ такъ, чтобы не видать было, что я не владѣю болѣе твоею любовью (Ὦ ῥόδο μου ξεφούντατο, λουλοῦδι μέσα τ' ἄνθη, Μηδὲν φανῇ ἡ ἀγαπή σου ὅτι ἀπὸ μένα 'χάθη). Густолиственное мое орѣховое дерево, желалъ бы я усѣсться подъ тобою и поцѣловать твои губки до крови (Δεφτοκαρυά μου φουντωτή, νὰ κάθομουν συμά σου, Νὰ δάγκωνα τά χειλή σου, νά στάλαζε τὸ αἷμα). — Пришелъ май, покрылась цвѣтами поляна и цвѣтетъ въ моемъ сердцѣ роза, поется въ одной нѣмецкой пѣснѣ:

Ein edles röslen zarte
Von roter Farbe schön
Blüet in meins Herzens Garte,
Für alle Blümlein ich's krön.

У Шота Руставели Автандилъ спѣшитъ на свиданіе къ *розѣ* (Тинатинѣ), онъ плачетъ о ней: кристаллы (глаза) росили о *розѣ*; завядшая *роза* вздыхающая между терній—это Таріэль. Восточный селамъ основанъ на подобныхъ перенесеніяхъ. Многія изъ этихъ формулъ естественно сводятся къ двучленному типу: дерево сохнетъ, гнется (трещитъ): печально мое сердце; липа говоритъ съ листомъ (дѣвушка съ матерью), калина отказывается цвѣсти (дѣвушка любитъ и т. д.). При невыраженности параллели, обращеніе къ цвѣтку — милой производитъ впечатлѣніе чего то антропоморфическаго. Но это не синкретизмъ древней *метафоры*, отразившій въ формахъ *языка* такое же синкретическое пониманіе

жизни, и не антропоморфизмъ стараго вѣрованія, населившаго каждое дерево гамадріадой, а *поэтическая метафора*, новообразованіе, являющееся въ результатѣ продолжительнаго стилистическаго развитія; формула, оживающая въ рукахъ поэта, если въ образахъ природы онъ съумѣетъ найти симпатическій откликъ теченіямъ своего чувства.

Формула *басни* входитъ въ ту-же историческую перспективу
и | подлежитъ той же оцѣнкѣ: въ основѣ древнее анимистическое 62
сопоставленіе животной и человѣческой жизни, но нѣтъ нужды восходить къ посредству зоологической сказки и миѳа, чтобы объяснять себѣ происхожденіе схемы, которой мы такъ же естественно подсказываемъ человѣческую параллель, какъ не требуемъ комментарія къ образу розы — дѣвушки.

И такъ: поэтическая метафора — одночленная параллельная формула, въ которую перенесены нѣкоторые образы и отношенія умолчаннаго члена параллели. Это опредѣленіе указываетъ ея мѣсто въ хронологіи поэтическаго параллелизма. Аристотель не имѣлъ ввиду этого хронологическаго момента, когда говорилъ о метафорѣ по аналогіи (Поэтика, гл. XXI): «Аналогія возникаетъ, утверждалъ онъ, когда 2-ой членъ находится къ 1-му въ такомъ же точно отношеніи въ какомъ 4-ый — къ 3-му, ибо въ такомъ случаѣ вмѣсто 2-го можно поставить четвертый, а вмѣсто четвертаго — второй. Иногда прибавляютъ къ метафорѣ нѣчто, относящееся не до нея, а до того, вмѣсто чего она стоитъ. Вотъ примѣръ: чаша находится въ такомъ же отношеніи къ Діонису, въ какомъ щитъ къ Арею. Слѣдовательно, можно назвать щитъ — чашей Арея, а чашу щитомъ Діониса. Другой примѣръ: что старость для жизни, то вечеръ для дня. Слѣдовательно, вечеръ можно назвать старостью дня, а старость — вечеромъ жизни, или какъ у Эмпедокла употреблено: δυσμᾶς βίου, заходъ жизни (вмѣсто старости). Для нѣкоторыхъ словъ нѣтъ установленной аналогіи, тѣмъ не менѣе употребляется соотвѣтственное метафорическое выраженіе. Такъ «сѣять» значитъ разбрасывать «сѣмена», но нѣтъ глагола, выражающаго распространеніе солнечныхъ лучей. Такъ какъ дѣйствіе

разбрасыванія находится въ одинаковомъ отношеніи какъ къ сѣменамъ, такъ и къ солнечному свѣту, то поэтъ имѣлъ право сказать: «сѣявши божественный свѣтъ». — Этимъ родомъ метафоры можно пользоваться еще и иначе, именно прибавляя слово, отрицающее какое нибудь существенное качество предмета; если напримѣръ, щитъ назвать не чашей Арея, а «чашею безъ вина». Другіе примѣры метафоры даны въ Реторикѣ III, II: τόξον = φόρμιγξ ἄχορδος, ἐρείπιον = ῥάκος οἰκίας.

Едва ли «чаша безъ вина» будетъ поэтическимъ образомъ при Ареѣ, но такое формальное развитіе возможно, народная пѣсня знаетъ такія внѣшнія перенесенія, которыя можно продолжать напримѣръ и для Аристотелевскаго примѣра о Діонисѣ и Ареѣ: стоитъ только примѣнить нѣкоторые изъ аттрибутовъ перваго
63 ко второму, | или наоборотъ. Тучи находятъ = сваты идутъ, поется въ малорусской свадебной пѣснѣ; отъ тучъ можно оборониться, со сватами поговоритъ отецъ. Вмѣсто того получается такая формула: отецъ поговоритъ съ тучей:

Ой чи не чуешь ти, Меласю,
Що съ синего моря туча йде?..
Я же тиі тучі не боюсь,
Е в мене від тучі батенько,
Він з тиею тучею поговоре,
Він мене обороне.

Разумѣется, на этомъ пути можно было дойти и до тѣхъ искусственныхъ, вымышленныхъ сближеній, которыя лежатъ въ основѣ нѣкоторыхъ сѣверныхъ *kenningar* и сродныхъ имъ выраженій, основанныхъ на одночленной параллели, сокращенной до значенія эпитета. Воинъ высится между другими въ битвѣ, дерево высится надъ другими въ лѣсу; отсюда названіе для воина: дерево битвы; вѣтеръ рветъ паруса, волкъ добычу: отсюда: вѣтеръ — волкъ парусовъ; корабль — морской жеребецъ, исполинъ — китъ поля (hraunvalr). Нѣчто подобное наблюдается въ метафорическомъ языкѣ Ригведы: солнечный конь (бьетъ какъ) стрѣла, прекрасенъ, какъ дѣва; отсюда: стрѣла = дѣва; либо: вмѣсто шума, молитвы употребляется метонимически: камень — и стано-

вится возможной формула: говорить, сказывать камень (= молитву) и т. п. [1]).

Это почти загадка, какъ пѣсенки изъ Аннама, приведенныя выше, но вѣдь и извѣстный типъ *загадки* покоится на одночленномъ параллелизмѣ, при чемъ образы сознательно умолчаннаго члена параллели, который приходится угадать, переносятся порой на тотъ, который и составляетъ загадку. (Сл. Аристотель, Реторика III, 2: загадки — «хорошо составленныя метафоры»). Перенесеній нѣтъ, напримѣръ, въ слѣдующихъ примѣрахъ:

Es kam ein Vogel federlos,
Sass auf dem Baume blattlos,
Da kam die Jungfer mundlos
Und frass den Vogel federlos
Von dem Baume blattlos.

(Солнце растопляетъ снѣгъ на безлистномъ деревѣ).

Bjela njivo, crno sjeme, star bio tko ga sio; разгадка въ умолчанной параллели: бѣлая хартія, черныя письмена; см. Campo bianco e semenzā nera, Due la guarda e cinque la mena: бумага, письмо, глаза, перо (сходная загадка встрѣчается у литовцевъ, во Франціи и | Англіи. Или: Jedna glava voska svemu svietu 64
dosta (мѣсяцъ въ небѣ, свѣча въ дому). Но загадка: «что въ избѣ за бычій глазъ?» указываетъ на перенесеніе: сучекъ въ стѣнѣ — глазъ у быка, какъ и слѣдующія: красная дѣвушка по небу ходитъ (солнце), «мѣсяцъ новецъ, днемъ на полѣ блещетъ, къ ночи на небо слетѣлъ» (серпъ). Иныя загадки напоминаютъ образность пѣсенныхъ запѣвовъ: замутиться (о водѣ) значитъ опечалиться, растроиться; отсюда загадка: помутилася вода съ пескомъ (ссора мужа и жены); роса падаетъ на зарѣ, мѣсяцъ застаетъ ее, солнце сушитъ, крадетъ; вмѣсто того — одночленная параллель, загадка на тему росы: «заря заряница, красная дѣвица, врата запирала, по полю гуляла, ключи потеряла, мѣсяцъ видѣлъ, а солнце скрало». — Иногда загадка построена на выключеніяхъ: рябо —

1) (Къ метафорамъ Ригведы). Сл. Regnard, Revue de l'hist. des religions, XVI, 166—9 (o jeux de mots védiques).

да не песъ, зеленъ, да не лукъ, вертится, какъ бѣсъ и повертка въ лѣсъ (= сорока); «Красна, да не дѣвка, зелена, да не дубрава» (морковь).

## VIII.

Загадка, построенная на выключеніи, обращаетъ насъ еще къ одному типу параллелизма, который намъ остается разобрать: 4) *къ параллелизму отрицательному.* «Крѣпокъ — не скала, реветъ — не быкъ», говорится въ Ведахъ; это можетъ послужить образцомъ такого же построенія параллелизма, особенно популярнаго въ славянской народной поэзіи[1]). Принципъ такой: ставится двучленная, или и многочленная формула, но одна или однѣ изъ нихъ устраняются, чтобы дать вниманію остановиться на той, на которую не простерлось отрицаніе. Формула начинается съ отрицанія, либо и съ положенія, которое вводится нерѣдко съ знакомъ вопроса.

Не бѣлая березка нагибается,
Не шатучая осина разшумѣлася,
Добрый молодецъ кручиной убивается.

—

Какъ не бѣлая березанька со липой свивалась,
Какъ въ пятнадцать лѣтъ дѣвица съ молодцемъ свыкалась.

—

Не березынька шатается,
Не кудрявая свивается,
Какъ шатается, свивается,
Твоя молода жена.

—

65 Не бывать вѣтрамъ — да повѣяли,
Не бывать-бы боярамъ, да понаѣхали.

—

Не громъ гремитъ, не стукъ стучитъ,
Говоритъ тутъ Ильюшка своему батюшкѣ.

—

1) (Отрицательный параллелизмъ). Сл. Пушкинъ, Полтава, п. 1-ая: Не серна подъ утесъ уходитъ,— Орла послыша тяжкій летъ,— Одна въ сѣняхъ невѣста бродитъ,— Трепещетъ и рѣшенья ждетъ.

Не ясенъ соколъ тутъ вылетывалъ,
Не черный воронъ тутъ выпархивалъ,
Выѣзжалъ тутъ злой татарченокъ.

—

Не ясенъ соколъ въ перелеть леталъ,
Не бѣлый кречетъ перепархивалъ,
Выѣзжалъ Добрыня Никитичъ младъ.

—

Что не бѣль въ полѣ забѣлѣлася,
Забѣлѣлася ставка богатырская,
Что не синь въ поляхъ засинѣлася,
Засинѣлися мечи булатные,
Что не крась въ полѣ закраснѣлася,
Закраснѣлась кровь со печенью.

—

Изъ-за горъ было, горъ высокiихъ,
Изъ-за лѣсовъ, лѣсовъ темныихъ,
Не бѣла заря занималася,
Не красно солнце выкаталося,
Выѣзжалъ тутъ добрый молодецъ,
Добрый молодецъ, Илья Муромецъ.

—

Не двѣ тучи въ небѣ сходилися,
Слеталися, сходилися два удалые витязи.

—

Не орелъ подъ сѣни подлетѣлъ,
Ванька по сѣнямъ походилъ.

—

Ни въ тереми свѣчка ни жарка гарить,
Ни жарка, ни полымимь вспыхиваить,
Въ тереми Настасьюшка пичальна сидить,
Жалостна, пичальна рѣчи гаворить.

—

Ни трубушка трубить
Рано на зарѣ,
Плакала Марьюшка па русый касѣ.

—

Не ручей да бѣжитъ, быстра эта рѣченька,
Это я, бѣдна, слезами обливаюся,
И не горькая осина разстонулася,
Эта злая моя кручина расходилася. |

—

Ой то не огни пылалы, не туманы уставалы, 66
Якъ изъ города, изъ тяжкой неволи,
Тры браткы втикалы.

—

Не вербы жъ то шумилы и не галкы закричалы,
Тожъ казаки зъ ляхами пиво варить зачиналы.

---

(Сербскія).

Dva su bora naporedo rosla,
Medju njima tankovrha jela;
To ne bila dva bora zelena,
Ni medj' njima tankovrha jela,
Već to bila dva brata rodjena,
Medju njima sestrica Jelica

---

Ili grmi, il' se zemlja trese,
Il' udara more u bregove?
Niti grmi, nit' se zemlja trese,
Već dijele blago svetitelji

---

Jali grmi, jal' se zemlja trese,
Jal' se bije more o mramorje?
Jal' se biju na Popina vile?
Niti grmi и т. д.

---

Zakukala crna kukavica,
Kad joj roka ni vremena njima ..
Ono nije crna kukavica,
No je majka Beke Turčinova.

---

Šta se sjaji kroz gora selenu?
Da l' je sunce, da l' je jasen mesec?
Nit' je sunce, nit' je jasen mesec,
Već zet šuri na vojvodstvo ide.

---

(Чешская).

U našeho jazera,
Stóji lipka zelena,
A na téj lipè, na téj zelenéj,
Zpívaju tři ptačkove;
A nejsu ptačkove,
To jsu šohajičkove,
Rozmluvaju o švarnej děvčine,
Keremu se dostane |

---

Mit Lust thät ich ausreiten 67
Durch einen grünen Wald,
Darin da hört ich singen
Drei Vöglein wohlgestalt;
So sein es nit drei Vögelein,
Es sein drei Jungfräulein.

---

Бѣлѣютъ цвѣты на горѣ,
Черемуха ли эта цвѣтетъ, или яблоня?
Не цвѣтетъ ни черемуха, ни яблоня,
А бѣлѣется сама братнина сестра (латышская).

Отрицательный параллелизмъ встрѣчается въ пѣсняхъ литовскихъ, новогреческихъ, рѣже въ нѣмецкихъ; въ малорусской онъ менѣе развитъ, чѣмъ въ великорусской. Я отличаю отъ него тѣ формулы, гдѣ отрицаніе падаетъ не на объектъ или дѣйствіе, а на сопровождающія ихъ количественныя или качественныя опредѣленія: не *столько*, не *такъ* и т. п. Такъ въ Иліадѣ, XIV, 394, но въ формѣ сравненія: съ *такою* яростью не реветъ, ударяясь о каменистый берегъ, волна, поднятая на морѣ сильнымъ дуновеніемъ сѣвернаго вѣтра; *такъ* не воетъ пламя, надвигаясь съ шипячими огненными языками; ни ураганъ,... *какъ* громко раздавались голоса троянцевъ и данаевъ, когда съ страшнымъ кликомъ они свирѣпствовали другъ противъ друга. Или въ VII сестинѣ Петрарки: «Не *столько* звѣрей таитъ морская пучина, не *столько* звѣздъ видитъ надъ кругомъ мѣсяца ясная ночь, не *столько* птицъ водится въ лѣсу, ни злаковъ на влажной полянѣ, *сколько* думъ приходитъ ко мнѣ каждый вечеръ» и т. п.

Можно представить себѣ сокращеніе дву—или многочленной отрицательной формулы въ одночленную, хотя отрицаніе должно было затруднить подсказываніе умолчаннаго члена параллели: не бывать вѣтрамъ, да повѣяли (—не бывать бы боярамъ, да понаѣхали); или въ Словѣ о Полку Игоревѣ: не буря соколы занесе чрезъ поля широкія, (галичь стады бѣжать къ Дону великому). — Примѣры отрицательной одночленной формулы мы встрѣчали въ загадкахъ.

Популярность этого стилистическаго пріема въ славянской народной поэзіи дала поводъ къ нѣкоторымъ обобщеніямъ, которыя придется если не устранить, то ограничить. Въ отрицательномъ параллелизмѣ видѣли что то народное или расовое, славянское, въ чемъ типически выразился особый, элегическій складъ славянскаго лиризма. Появленіе этой формулы и въ другихъ народныхъ лирикахъ вводитъ это объясненіе въ надлежащія гра-
68 ницы; можно говорить развѣ | о большемъ распространеніи формулы на почвѣ славянской пѣсни, съ чѣмъ вмѣстѣ ставится вопросъ о причинахъ этой излюбленности. Психологически на отрицательную формулу можно смотрѣть, какъ на выходъ изъ параллелизма, положительную схему котораго она предполагаетъ сложившеюся. Та сближаетъ дѣйствія и образы, ограничиваясь ихъ парностью или накопляя сопоставленія: не то дерево хилится, не то молодецъ печалится; отрицательная формула подчеркиваетъ одну изъ двухъ возможностей: не дерево хилится, а печалится молодецъ; она утверждаетъ, отрицая, устраняетъ двойственность, выдѣляя особь. Это какъ бы подвигъ сознанія, выходящаго изъ смутности сплывающихся впечатлѣній къ утвержденію единичнаго; то, что прежде врывалось въ него, какъ соразмѣрное, смежное, выдѣлено, и если притягивается снова, то какъ напоминаніе, не предполагающее единства, какъ сравненіе. Процессъ совершился въ такой послѣдовательности формулъ: человѣкъ: дерево; не дерево, а человѣкъ; человѣкъ, какъ дерево. На почвѣ отрицательнаго параллелизма послѣднее выдѣленіе еще не состоялось вполнѣ: смежный образъ еще витаетъ гдѣ-то вблизи, видимо устраненный, но еще вызывая созвучія. Понятно, что элегическое чувство нашло въ отрицательной формулѣ отвѣчающее ему средство выраженія: вы чѣмъ-нибудь поражены, неожиданно, печально, вы глазамъ не вѣрите: это не то, что вамъ кажется, а другое, вы готовы успокоить себя иллюзіей сходства, но дѣйствительность бьетъ въ глаза, самообольщеніе только усилило ударъ, и вы устраняете его съ болью: то не березынька свивается, то свивается, кручинится твоя молодая жена!

Я не утверждаю, что отрицательная формула выработалась въ сферѣ подобныхъ настроеній, но она могла въ ней воспитаться и обобщиться. Чередованіе положительнаго параллелизма, съ его прозрачною двойственностью, и отрицательнаго, съ его колеблющимся, устраняющимъ утвержденіемъ, даетъ народному лиризму особую, расплывчатую окраску. Сравненіе на такъ суггестивно, но оно положительно.

На значеніе 5) *сравненія* въ развитіи психологическаго параллелизма указано было выше. Это уже прозаическій актъ сознанія, разчленившаго природу; сравненіе — та же метафора, но съ присоединеніемъ (частицъ сравненія?) говоритъ Аристотель (Rhet. III, 10); оно болѣе развито (обстоятельно) и потому менѣе нравится; не говоритъ: это = *то-то*, и потому умъ не ищетъ и *этого*. — Поясненіемъ можетъ служить примѣръ изъ 6-й главы: *левъ* (= Ахиллъ) ринулся — | и Ахиллъ ринулся, *какъ левъ*; въ 69
послѣднемъ случаѣ нѣтъ уравненія (это = то-то) и образъ льва (то-то) не останавливаетъ вниманія, не заставляетъ работать фантазію. Въ гомерическомъ эпосѣ боги уже выдѣлились изъ природы на свѣтлый Олимпъ, и параллелизмъ является въ формахъ сравненія. Позволено ли усмотрѣть въ послѣднемъ явленіи хронологическій моментъ, — я сказать не рѣшаюсь.

Сравненіе не только овладѣло запасомъ сближеній и символовъ, выработанныхъ предыдущей исторіей параллелизма, но и развивается по указаннымъ имъ стезямъ; старый матеріалъ влился въ новую форму, иныя параллели укладываются въ сравненіе, и наоборотъ, есть и переходные типы. Въ пѣснѣ о вишнѣ, напримѣръ[1]), къ параллели: вишня и дубъ = дѣвушка: молодецъ третье сближеніе пристраивается уже какъ сравненіе (Кат се привиjа — И свила къ бумбаку). Такъ и въ слѣдующей пѣснѣ:

---

1) См. выше, стр. 194 (55).

Jer se digla magla od Kotara,
A kroz maglu sijevaju munje.
*Što* se ona magla podignula,
*To* se digla praha ot kopita,
*Što* kroz maglu sijevaju munje,
*To* s'jevaju toke na junacim.

Выраженіе нашихъ былинъ: «спѣла тетивочка» не что иное, какъ отложеніе параллели: человѣкъ поетъ: тетива звенитъ, поетъ[1]). Образъ этотъ можно было выразить и сравненіемъ, напримѣръ въ Ригведѣ: тетива шепчетъ, говоритъ, какъ дѣва; точно богиня заворковала натянутая на лукъ тетива (см. тамъ же: стрѣла, какъ птица, ея зубъ точно зубъ дикаго звѣря); луки щебечутъ, словно журавли въ гнѣздѣ:

da begunden snateren die bogen
so die Storche im Neste (Нибелунги),

какъ и у Гомера:

δεξιτερῇ δ' ἄρα χειρὶ λαβὼν πειρήσατο νεύρης,
ἡ δ' ἄρα καλὸν ἄεισε χελιδόνι εἰκέλη αὐδήν (Od. XXI, 410—11).

Въ олонецкомъ причитаніи вдова плачется, *какъ* кукушка, но сравненіе перемежается образомъ, выросшимъ изъ параллели: вдова = кукушка.

Ужъ какъ я бѣдна кручинная головушка,
Тосковать буду подъ косѣвчатымъ окошечкомъ, |
Коковать буду, горюша, подъ околенкой,
Какъ несчастная кокоша на сыромъ бору...
На подсушней сижу на деревиночкѣ,
Я на горькой сижу да на осиночкѣ.

Многочленному параллелизму отвѣчаетъ такая-же форма развитаго сравненія (напримѣръ у Гомера, въ англосаксонскомъ эпосѣ и т. д.), съ тою разницею, что, при сознательности самого акта, развитіе является болѣе синтаксически-сплоченнымъ, а

---

1) Сл. Brunnhofer, Ueb. den Geist der ind. Lyria (Lpz., 1882), стр. 13.

личное сознаніе выходитъ изъ границъ традиціоннаго матеріала параллелей къ новымъ сближеніямъ, къ новому пониманію образовъ и виртуозности описаній, довлѣющихъ самъ себѣ. Въ Иліадѣ II, 144 слѣд. два сравненія идутъ подъ-рядъ, заимствованныя отъ образа вѣтра; тамъ же 455 слѣд. впечатлѣніе ахейской рати и ея вождей выражено въ шести сравненіяхъ, взятыхъ отъ огня, птицъ, цвѣтовъ, мухъ, пастуховъ и быка. Позднѣе это накопленіе сравненій становится формулой, едва ли служащей цѣли единства впечатлѣнія (сл., напримѣръ, Макферсона, Шатобріана и др.). Эпическая обстоятельственность, такъ называемая retardatio — поздній стилистическій фактъ. Слѣдующіе примѣры, взятые главнымъ образомъ изъ Гомеровскихъ поэмъ, отвѣтятъ за многіе другіе.

Какъ море, надвигаясь волна за волной, взволнованное зефиромъ, бьется объ утесистый, звонко отзывающійся берегъ, и сначала высоко вздымается, затѣмъ, разбившись о твердыню, громко реветъ, крутясь вокругъ мыса и далеко извергая соленую воду, — такъ шли Данаи (Ил. IV, 422). Безпокойство ахейцевъ сравнивается (Ил. IX, 4) съ бурнымъ моремъ, взволнованнымъ западнымъ и сѣвернымъ вѣтрами и выбрасывающимъ на берегъ морскую траву. Пенелопа плачетъ, что снѣгъ таетъ; это развито такимъ образомъ (Од. XIX, 205 слѣд.):

Какъ таетъ
Снѣгъ на вершинахъ высокихъ, заоблачныхъ горъ, теплоноснымъ
Эвромъ согрѣтый и прежде туда нанесенный Зефиромъ,
Имъ-же растаяннымъ рѣки полнѣютъ и льются быстрѣе,
Такъ по щекамъ Пенелопы прекраснымъ струею лилися
Слезы печали.

Битва сравнивается съ вихремъ, ломающимъ деревья, которыя по этому поводу и упоминаются раздѣльно: тутъ и питательный ясень, и дёренъ съ плотною корою (Ил. XVI, 765 слѣд. Сл. такія же реторически развитыя сравненія Ил. IV, 141 слѣд.; XVI 385 слѣд.). Бытовыя впечатлѣнія, окружавшія пѣвца, вторгались въ его сравненія, и параллелизмъ обогащался сценами,

71 всегда реальными, если не | всегда поэтичными. Тревожимый думами Одиссей не находитъ себѣ покоя на ложѣ, вращаясь, какъ кусокъ мяса на вертелѣ (Од. XX, 25 слѣд.):

Какъ на огнѣ, разгорѣвшемся ярко, ворочаютъ полный
Жиромъ и кровью желудокъ туда и сюда, чтобы отовсюду
Могъ быть онъ вкусно и сочно обжаренъ, огнемъ непрожженный,
Такъ на постелѣ ворочался онъ, безпрестанно тревожась
Въ мысляхъ о томъ, какъ ему одному съ жениховъ многочисленной
Шайкою сладить.

«Запѣвы» сравненія облекаются порой въ одну и ту же форму (какъ сѣв. svâ er, sem): «*Какъ человѣкъ* даетъ мужамъ шкуру большого быка, текущую тукомъ, дабы они растянули ее, а они, разойдясь въ кругу, тянутъ ее, пока не исчезнетъ сырость и не сойдетъ жиръ, — такъ на небольшомъ пространствѣ тянули оба въ ту и другую сторону тѣло Патрокла» (Ил. XVII, 399 слѣд.), «*Какъ человѣкъ*, искусный объѣзжать коней, запряжетъ четверню и стремительно ѣдетъ по столбовой дорогѣ съ поля въ городъ, и многіе мужи и жены дивятся ему, а онъ попеременно скачетъ съ одного коня на другого, пока они летятъ впередъ, — такъ, широко разставляя ноги, шагалъ Аяксъ съ одной палубы на другую» (Ил. XV, 679 слѣд.). Боли роженицы сравниваются съ болью отъ раны (Ил. XI 219); Одиссей, спрятавшійся въ ворохѣ листьевъ, — съ тлѣющею головней, которую мужъ спряталъ въ золѣ на краю поля, чтобы такимъ образомъ сохранить огонь и не искать его вдали, коли нѣтъ сосѣдей.

Многое отзывается искусственностью, придуманностью, тогда какъ въ другихъ случаяхъ вѣетъ непосредственностью народно-поэтической параллели: героя со львомъ (Ил. XX, 164 слѣд.; сл. V, 782 слѣд.; IV, 253), или съ кабаномъ, какъ въ французскомъ эпосѣ; Одиссей сравниваетъ Навзикаю съ финиковою пальмою, видѣнною имъ въ Делосѣ у алтаря Аполлона (Од. VI, 162); красавица французской Chanson de geste алѣе розы на кустѣ, бѣлѣе снѣга; голова героя склоняется, какъ головка мака (Ил. VIII, 306):

Словно какъ макъ въ цвѣтникѣ наклоняетъ голову на бокъ,
Пышный, плодомъ отягченный и крупною влагой весенней,
Такъ онъ голову на бокъ склонилъ, отягченную шлемомъ.

Это напоминаетъ параллель: хилиться = склониться, какъ сближенію листа—дѣвушки по идеѣ удаленія, разлуки, данъ иной оборотъ, въ превосходномъ сравненіи:

Листьямъ въ дубравахъ древеснымъ подобны сыны человѣковъ:
Вѣтеръ одни по землѣ развѣваетъ, другіе дубрава, |
Вновь разцвѣтая, рождаетъ, и съ новой весной возрастаютъ; 72
Такъ человѣки: сіи нарождаются, тѣ погибаютъ. (Ил. VI, 146).

Сл. Ил. XXI, 464. «Я мала (безпомощна), какъ листокъ» (nú em ek svá litil sem lauf sé opt jǫlstrum. Guđ. I, 19, 5), говорится въ пѣсенной Эддѣ, одинока, какъ осина въ лѣсу, безъ вѣтвей и листьевъ (einstoett em ek ordin sem ǫsp í holti, fallin at fraendum sem fura at kvisti vađin at vilja sem vider at laufi. Hamđ. 5), — какъ вдова русскаго причитанья, кукующая на осиночкѣ.

Радостныя слезы Одиссея и Телемаха въ сценѣ признанія (Од. XXVI, 216) вызываютъ въ памяти жалобный клехтъ птицъ, морскихъ орловъ или кривокогтистыхъ ястребовъ, у которыхъ крестьяне похитили птенцовъ, еще не умѣвшихъ летать, тогда какъ заботы Ахилла о своихъ людяхъ подъ Троей, среди безсонныхъ ночей и бранныхъ подвиговъ, напоминаютъ образъ птицы, пекущейся о своихъ дѣтенышахъ, которымъ она приноситъ пищу, забывая себя.

Иные изъ этихъ образовъ намъ до сихъ поръ суггестивны, другіе понятны, но ихъ поэтическая суггестивность исчезла, потому что наше понятіе о героѣ стало болѣе исключительнымъ, чтобы не сказать салоннымъ, да и въ природѣ умалился элементъ свободы и героизма съ тѣхъ поръ, какъ человѣкъ овладѣлъ ею, пересадилъ въ свои сады и стойла. Мы не сравнимъ болѣе витязя съ гончимъ псомъ, какъ часто въ Иліадѣ (VIII, 338; X, 360; XV, 579; XVII, 725 слѣд.; XXII, 189), или въ пѣснѣ о Роландѣ:

Si com li cerfs s'en vait devant les chiens,
Devant Rolant si s'en fuient paiens.

Чѣмъ-то архаичнымъ вѣетъ отъ сравненія Сигурда съ оле-
немъ (Guđ. II, 2,5), Гельги съ оленьимъ теленкомъ, покрытымъ
росою, рога котораго сіяютъ до неба, тогда какъ самъ онъ вы-
сится надъ всѣми другими звѣрями (Helgakv. H. II, 37,5); или
Агамемнона съ быкомъ, выдающимся по величинѣ изъ всего па-
сущагося стада (Ил. II, 480); двухъ Аяксовъ, рядомъ стоящихъ
въ битвѣ,—съ парой быковъ въ ярмѣ (Ил. XIII, 703), троянцевъ,
слѣдующихъ за своими вождями — со стадомъ, идущимъ за ба-
раномъ къ водопою (Ил. XIII, 429 слѣд.), Одиссея съ тучнымъ
бараномъ (Ил. III, 196 слѣд.). Стрѣла Гелена отскакиваетъ отъ
латъ Менелая, какъ бобы и горохъ отъ тока (Ил. XIII, 588 слѣд.);
мирмидоняне, мужественно стремящіеся въ битву, напоминаютъ
осъ, нападающихъ на мальчика, раззорившаго ихъ гнѣздо
(Ил. XVI, 641 слѣд.); мужи, сражающіеся вокругъ тѣла Сарпе-
дона (Ил. XVI, 641 слѣд., сл. II, 469 слѣд.) — что мухи, сле|-
73 тѣвшіяся къ наполненному молокомъ сосуду; храбрость, вну-
шенная Менелаю Аѳиной (Ил. XVII, 570) — храбрость мухи,
постоянно сгоняемой и все-же нападающей на человѣка, чтобы
полакомиться его кровью, тогда какъ троянцы, бѣгущіе отъ
Ахилла къ Ксанѳу, сравниваются съ саранчей, спасающеюся въ
рѣку отъ пожара, или съ рыбой, бѣгущею отъ дельфина (Ил. XXI,
12 слѣд., 22 слѣд.).

Одиссей злобствуетъ на служанокъ, потворствовавшихъ же-
нихамъ Пенелопы: таково озлобленіе пса, защищающаго своихъ
щенятъ (Од. XX, 14); Менелай оберегаетъ тѣло Патрокла, го-
товый отразить нападеніе, какъ корова не отходитъ отъ своего
перваго теленка (Ил. XVII, 14). Когда Аяксы, влекущіе тѣло
Патрокла, напоминаютъ пѣвцу (Ил. XVII, 743) двухъ муловъ,
что тащатъ мачтовое дерево съ горы, когда Аяксъ медленно
уступаетъ передъ напоромъ троянцевъ, точно упрямый оселъ,
забравшійся въ поле и туго уступающій передъ ударами, кото-
рыми осыпаютъ его мальчики (Ил. XI, 558) — мы не уяснимъ
себѣ значенія этихъ образовъ, если не вспомнимъ, что въ гомеров-
скихъ поэмахъ оселъ еще не является въ томъ типическомъ освѣ-

щеніи, къ которому мы привыкли, которое присваиваемъ, напримѣръ, образамъ овцы и козы, тогда какъ въ Иліадѣ (IV, 433 слѣд.) говоръ троянскаго войска сравнивается съ блеяніемъ овецъ въ загонѣ богача, троянцы—съ блеющими козами, боящимися льва (Ил. XI, 383), радость товарищей при видѣ Одиссея, вернувшагося отъ Кирки, — съ радостью телятъ, скачущихъ на встрѣчу матери, идущей съ поля, и бѣгающихъ вокругъ нея съ мычаніемъ (Од. XX, 410 слѣд.).

Ригведа пошла еще далѣе, сравнивая красоту пѣсни съ мычаніемъ молочной коровы, какъ и въ одномъ четверостишіи Hâla'ы говорится, что отвести глаза отъ красавицы такъ же трудно, какъ малосильной коровѣ выбраться изъ ила, въ которомъ она завязла. Все это было такъ же естественно, какъ образы убиваемыхъ или околѣвшихъ животныхъ, которые вызываетъ у Гомера смерть того или другого героя (Ил. XVII, 522; Од. XX, 389; Ил. XVI, 407), когда, напримѣръ, спутники Одиссея, схваченные Скиллой, сравниваются съ рыбами, вытащенными изъ воды и трепещущими на берегу (Од. XII, 251):

Такъ рыболовъ, съ каменистаго берега длинно-согбенной
Удой кидающій въ воду коварную рыбамъ приманку,
Рогомъ быка лугового ихъ ловитъ, потомъ, изъ воды ихъ
Выхвативъ, на берегъ жалко — трепещущихъ быстро бросаетъ:
Такъ трепетали они въ высотѣ, унесенные жадною Скиллой.

| Герой — оселъ, пѣсня — мычанье коровы и т. п. — все это 74
далеко отъ нашего міросозерцанія, не въ нашихъ вкусахъ. Матеріалъ сравненій съузился, ограничился выборомъ, подсказаннымъ измѣненіями быта, отдѣленіемъ художественной поэзіи отъ народной, увлеченіями моды, случайностью культурныхъ скрещиваній [1]). Кто скажетъ, напримѣръ, почему роза и соловей удержались на высотѣ нашихъ эстетическихъ требованій, и надолго ли

1) (Миѳическія новообразованія у новыхъ поэтовъ). Сл. Renouvier о Victor Hugo.

они удержатся? Съ сравненіями произошло то же, что съ тѣми параллельными формулами, которыя и нарождались въ народной пѣснѣ, и забывались, тогда какъ немногія пережили, отложившись въ прочныя очертанія символа, опредѣленнаго и, вмѣстѣ, широко суггестивнаго. Новый подборъ можетъ рѣшить иначе; онъ выдвинетъ забытое, устранитъ, что нѣкогда нравилось, но перестало подсказывать; дастъ мѣсто и новообразованіямъ.

## IX.

Метафора, сравненіе дали содержаніе и нѣкоторымъ группамъ *эпитетовъ* [1]); съ ними мы обошли весь кругъ развитія психологическаго параллелизма, на сколько онъ обусловилъ матеріалъ нашего поэтическаго словаря и его образовъ. Не все, когда-то живое, юное сохранилось въ прежней яркости, нашъ поэтическій языкъ нерѣдко производитъ впечатлѣніе детритовъ, обороты и эпитеты полиняли, какъ линяетъ слово, образность котораго утрачивается съ отвлеченнымъ пониманіемъ его объективнаго содержанія. Пока обновленіе образности, колоритности остается въ числѣ pia desideria, старыя формы все еще служатъ поэту, ищущему самоопредѣленія въ созвучіяхъ — или противорѣчіяхъ природы; и чѣмъ полнѣе его внутренній міръ, тѣмъ тоньше отзвукъ, тѣмъ большею жизнью трепещутъ старыя формы. «Горнія вершины» Гете написаны въ формахъ народной двучленной параллели:

Ueber allen Gipfeln ist Ruh,
In den Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vögel schweigen im Walde;
Warte nur, balde
Ruhest du auch!

---

1) О нихъ см. выше: «Изъ исторіи эпитета», стр. 58 слл.

| Другіе примѣры можно найдти у Гейне [1]), Лермонтова [2]), 75
Верлена [3]) и др.; «пѣсня» Лермонтова — сколокъ съ народной, подражаніе ея наивному стилю:

Желтый листъ о стебель бьется
Передъ бурей,
Сердце бѣдное трепещетъ
Предъ несчастьемъ;

если вѣтеръ унесетъ мой листокъ одинокій, пожалѣетъ ли о немъ вѣтка сирая? Если молодцу рокъ судилъ угаснуть въ чужомъ краю, пожалѣетъ ли о немъ красна дѣвица?

Одночленную метафорическую параллель, въ которой смѣшаны образы двучленной, человѣкъ и цвѣтокъ, дерево и т. п., представляетъ Гейневское: «Ein Fichtenbaum steht einsam» и, напр., Ленау:

Wie feierlich die Gegend schweigt!
Der Mond bescheint die alten Fichten,
Die sehnsuchtsvoll zum Tod geneigt
Den Zweig zurück zur Erde richten.

Подобные образы, уединившіе въ формахъ внѣчеловѣческой жизни человѣческое чувство, хорошо знакомы художественной поэзіи [4]). Въ этомъ направленіи она можетъ достигнуть порой конкретности миѳа.

У Ленау (Himmelsstrasse) облака — думы:

Am Himmelsantlitz wandert ein Gedanke,
Die düstre wolke dort, so bang, so schwer.

(Сл. Фофановъ, Мелкія стихотворенія: Облака плывутъ, какъ думы, Думы мчатся облаками). Это почти антропоморфизмъ Го-

---

1) Ein Lyrisches Intermezzo 23 (Warum sind denn die Rosen so blass?); 25 (Die Linde blühte, die Nachtigall sang), 59 (Es fällt ein Stern herunter) и др.

2) Волны и люди; Стояла сѣрая скала и др.

3) Il pleurt dans mon coeur, Comme il pleurt sur la ville.

4) См. напримѣръ Heine, Lyr. Intermezzo 10: Die Lotosblume, Лермонтовъ: Парусъ, Утесъ: Ночевала тучка золотая; Бальмонтъ, Падучая звѣзда и др.

лубиной книги: «наши помыслы отъ облацъ небесныхъ», но съ содержаніемъ личнаго сознанія. — День разрываетъ покровы ночи: хищная птица рветъ завѣсу своими когтями; у Вольфрама фонъ-Эшенбахъ все это слилось въ картину облаковъ и дня, пробившаго когтями ихъ мглу: Sîne klawen durch die wolkne sint geslagen[1]). Образъ, напоминающій миѳическую птицу — молнію, сносящую небесный огонь; недостаетъ лишь момента вѣрованія.

76 | Солнце — Геліосъ принадлежитъ его антропоморфической порѣ; поэзія знаетъ его въ новомъ освѣщеніи. У Шекспира (сонетъ 48) солнце—царь, властелинъ; на восходѣ онъ гордо шлетъ свой привѣтъ горнимъ высямъ, но когда низменныя облака исказятъ его ликъ, онъ омрачается, отводитъ взоръ отъ потеряннаго міра и спѣшитъ къ закату, закутанный стыдомъ. У Вордсворта это — побѣдитель темной ночи (Hail, orient conqueror of glomy night). Напомню еще образъ солнца — царя въ превосходномъ описаніи восхода у Короленка (Сонъ Макара): «Прежде всего, точно первые удары могучаго оркестра, изъ-за горизонта выбѣжало нѣсколько свѣтлыхъ лучей. Они быстро пробѣжали по небу и потушили яркія звѣзды. И звѣзды погасли, а луна закатилась. И снѣжная равнина потемнѣла. Тогда надъ нею поднялись туманы и стали кругомъ равнины, какъ почетная стража. И въ одномъ мѣстѣ, на востокѣ, туманы стали свѣтлѣе, точно воины одѣтые въ золото. И потомъ туманы заколыхались, и золотыя волны наклонились долу. И изъ-за нихъ вышло солнце и стало на ихъ золотистыхъ хребтахъ, и оглянуло равнину. И равнина вся засіяла невиданнымъ, ослѣпительнымъ свѣтомъ. И туманы торжественно поднялись огромнымъ хороводомъ и разорвались на западѣ и, колеблясь, понеслись кверху. И Макару казалось, что онъ слышитъ чудную пѣсню. Это была какъ будто та самая, давно знакомая пѣсня, которою земля каждый разъ привѣтствуетъ солнце».

---

1) Lieder ed. Lachmann 4, 8 слѣд. Сл. Ulrich von Türheim: dez diu wolken wâren grâ und der tac sîne clâ hate geslagen durch die naht.

Рядомъ съ этимъ оживаютъ въ поэзіи древнѣйшія представленія, вродѣ солнце — глазъ, ликъ Божій (напримѣръ, въ Ведахъ) и т. п. Rückert говоритъ о золотомъ древѣ солнца (Blüht der Sonne goldner Baum), Julius Wolf о древахъ свѣта — лучахъ восходящаго солнца, вѣеромъ разсѣянныхъ на востокѣ; ни тотъ, ни другой не зналъ, либо не припомнилъ миѳа о солнечномъ или свѣтовомъ деревѣ, но они видѣли его сами, это такая же образная апперцепція явленій внѣшняго міра, какая создала старые миѳы [1]. — Золотой, ширококрылый соколъ витаетъ надъ своимъ лазурнымъ гнѣздомъ (Denn der goldne Falke, breiter Schwingen, Ueberschwebet sein azurnes Nest): такъ изображаетъ восходъ солнца одна восточная пѣсенка, пересказанная Гете. У Гейне (Die Nordsee, 1-er Cyclus: Frieden) солнце — сердце Христа, гигантскій образъ котораго шествуетъ по морю и сушѣ, все благословляя, тогда какъ его пылающее сердце шлетъ міру свѣтъ и благодать. У Юліуса Гарта солнце — это сердце поэта, самъ онъ разлитъ во всемъ твореніи, вышелъ изъ него и продолжаетъ въ
немъ участвовать. Лоно | обновившейся весною земли онъ вѣн- 77
чаетъ розами своихъ пѣсенъ, привѣтствуя ее:

Bin nun wieder dein geworden,
Deines Blutes dunkler Spross,
Und der rothen Feuersonne
Strahlenleuchtender Genoss.
Diese Blumen sind wir Schwestern
Und des Baumes Frühlingssaft
Kreist auch hell in meinen Adern, —
Und was meine Seele schafft,
Schau ich rings durch alle Lüfte
Ausgestreut auf Feld und Rain,
In den Blumen glüht und blüht es
Und der Vogel singt's im Hain...
Ueber meinem Haupte kreisen
Meine Träume und Gedanken,

1) По румынскому повѣрью солнце стоитъ утромъ у вратъ рая, оттого оно такое свѣтлое, улыбающееся; днемъ оно палитъ, потому что гнѣвается на людскія прегрѣшенія, вечеромъ его путь идетъ мимо вратъ ада, оттого оно такое гнѣвное, печальное.

Jene Adler sind's, die droben
In den grauen Wolken schwanken.
Meines Ichs blutrote Welle
Ueber alle Erden fliesst,
Du, o Sonne, bist's, die leuchtend
Ihren Leib durchs Weltall giesst

(Pan 1897, № 3, стр. 142—143: Maerzenwelt).

Гдѣ-то вдали слышится наивная кантилена нашего стиха о Голубиной книгѣ: Наши кости крѣпкія отъ камени, кровь-руда наша отъ черна моря, солнце красное отъ лица Божьяго, наши помыслы отъ облацъ небесныхъ [1]).

Итакъ: метафорическія новообразованія и — вѣковыя метафоры, разработанныя на ново. Жизненность послѣднихъ, или и ихъ обновленіе въ оборотѣ поэзіи зависитъ отъ ихъ ёмкости по отношенію къ новымъ спросамъ чувства, направленнаго широкими образовательными и общественными теченіями. Эпоха романтизма ознаменовалась, какъ извѣстно, такими же архаистическими подновленіями, какія мы наблюдаемъ и теперь. «Природа наполняется иносказаніями и миѳами, говоритъ Rémi по поводу современныхъ символистовъ; вернулись феи; казалось, онѣ умерли, но онѣ только попрятались, и вотъ онѣ явились снова, феи поля, борозды и лѣса, ...тѣ, которыхъ крестьяне встрѣчаютъ порой на жнивѣ, въ тѣни былинки; фея, которую забыли пригласить, когда родился Оберонъ... феи жизни и смерти, властвующія нашей долей, почивающія въ нашей душѣ. Онѣ вернулись, настроенныя нѣсколько болѣе педантски, если хотите, болѣе ученыя: вѣдь нельзя же безнаказанно или безъ пользы прожить вѣкъ
78 науки и позитивизма. Но такова ем|кость символовъ: они — форма, служащая выраженію непознаваемаго; измѣняются постольку, поскольку положительныя науки опредѣляютъ и развиваютъ наше пониманіе таинственнаго»; но и вымираютъ, прибавлю я, когда между тѣмъ и другимъ теченіемъ прекращается живой обмѣнъ.

---

1) (Кости отъ камня и т. д.) Сл. относительно подобнаго рода формулъ и ихъ источникахъ (христіанскихъ?) Sichs, въ Z. f. deutsche Philol., XXIX, стр. 398—9.

Интересно остановиться на нѣкоторыхъ формахъ поэтическихъ новообразованій, намѣченныхъ уже на почвѣ простѣйшей метафоры. Аристотель приводитъ въ образецъ «закатъ жизни», какъ въ олонецкой заплачкѣ «закатилось» солнышко—мужъ; старость — осень: «Довольно пожилъ я, дожилъ до сухого, желтаго листа» (my way of life — Is fall'n into the sear, the yellow leaf, Macbeth, V, 3)[1]); мы говоримъ о волненіи страстей (κῦμα, κλύδων и т. д.); романтики ввели въ оборотъ голубыя мысли и т. п. И вотъ, не человѣкъ переноситъ себя въ природу, въ дерево, листокъ, утесъ, а природа переносится въ человѣка, онъ самъ какъ бы отражаетъ процессы макрокозма.

У d'Annunzio встрѣчается такая картинка: Джульяна и Тулліо сидятъ подъ вязами, онъ измѣнилъ ей, заставилъ ее страдать и болѣть, и жгучее сознаніе обновившагося чувства обуяло его всецѣло. Она сидитъ спокойная, добрая, на колѣняхъ книга «Война и миръ», нѣкоторыя страницы отчеркнуты, напримѣръ та, гдѣ Лиза въ гробу, казалось, говоритъ: «Что вы со мной сдѣлали?» А съ вязовъ безпрерывно падали увядшіе цвѣты; то было неустанное, медленное паденіе лепестковъ, прозрачныхъ, почти не осязаемыхъ; они то останавливались въ воздухѣ, застаивались, то дрожали, какъ крылышки стрекозъ, не то зеленоватыя, не то бѣлыя; и это безостановочное паденіе дѣйствовало галлюцинируя. Цвѣты все сыпались, безжизненные, точно не реальные, производя невыразимое впечатлѣніе: будто все это совершается внутри, и самъ Тулліо присутствуетъ при паденіи безчисленнныхъ, безплотныхъ тѣней гдѣ-то тамъ, на небѣ души, въ немъ самомъ. Что вы со мной сдѣлали? говорила, казалось, покойница, говорила, молча, Джульяна, что вы со мной сдѣлали?

Верленъ (Le rossignol) вводитъ насъ въ полную фантасмагорію: метафорическій параллелизмъ съ блестками аллегоріи, которые, впрочемъ, не портятъ образа. На дерево сбилась стая

---

1) Сл. King Henry VIII, 3: This is the state of man: to-day he puts forth — The tender leafs of hope, to morrow blossoms и т. д.

птицъ — горькихъ воспоминанiй, сбилась на *желтую листву*
*сердца*, созерцающаго *свой погнувшiйся стволъ въ водахъ «Со-*
79 *жалѣнiй»*. Стая голоситъ, тревожитъ сердце, но кличъ посте-
пенно замираетъ, и раздаются раскаты соловья, поющаго, какъ
встарь, про нее, про первую любовь. Тусклая луна взошла надъ
душною лѣтнею ночью и рисуетъ на зыби силуэты трепещущаго
дерева и сѣтующей птички.

Comme un vol criard d'oiseaux en émoi
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
S'abattent parmi le feuillage jaune
De mon coeur mirant son coeur plié d'aune
Au tain violet de l'eau des Regrets
Qui mélancoliquement coule auprès;
S'abattent, et puis la rumeur mauvaise
Qu'une brise moite en montant apaise,
S'éteint par dégrès dans l'arbre, si bien,
Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien,
Plus rien que la voix célébrant l'Absente,
Plus rien que la voix — ô si languissante! —
De l'oiseau qui fut mon premier amour
Et qui chante encore comme au premier jour;
Et dans la splendeur triste d'une lune
Se levant blafarde et solennelle, une
Nuit mélancolique et lourde d'été,
Pleine de silence et d'obscurité,
Berce sur l'azur, qu'un vent doux effleure,
L'arbre qui frémit et l'oiseau qui pleure.

---

Въ такомъ исканiи созвучiй, исканiи человѣка въ природѣ, есть нѣчто страстное, патетическое, что характеризуетъ поэта, характеризовало, при разныхъ формахъ выраженiя, и цѣлыя полосы общественнаго и поэтическаго развитiя. Элегическое увлеченiе красотами природы, интимность Naturgefühl'я, жаждущаго отголосковъ, наступало въ исторiи не разъ: на рубежѣ древняго и новаго мiровъ, у средневѣковыхъ мистиковъ, у Петрарки, Руссо и романтиковъ. Франциску Ассизскому чудилась въ природѣ разлитая повсюду божественная любовь; средневѣковый аллегоризмъ, чаявшiй во всемъ творенiи соотвѣтствiя и

совпаденія съ міромъ человѣка, далъ схоластическій оборотъ
тому же строю мыслей; Петрарка искалъ тѣхъ же созвучій, но
набрелъ на противорѣчія: онѣ лежали въ немъ самомъ. Такое
настроеніе понятно въ эпохи колебаній и сомнѣній, когда назрѣлъ
разладъ между существующимъ и желаемымъ, когда ослабѣла
вѣра въ прочность общественнаго и религіознаго уклада и
сильнѣе ощущается жажда чего-то другого, лучшаго. Тогда
научная мысль выходитъ на новые пути, пытаясь водворить
равновѣсіе между вѣрой и знаніемъ, | но сказывается и старый 80
параллелизмъ, ищущій въ природѣ, въ ея образахъ, отвѣта на
недочеты духовной жизни, созвучія съ нею. Въ поэзіи это при-
водитъ къ обновленію образности, пейзажъ — декорація напол-
няется человѣческимъ содержаніемъ. Это тотъ же психическій
процессъ, который отвѣтилъ когда-то на первые, робкіе запросы
мысли; та же попытка сродниться съ природой, проектировать
себя въ ея тайникѣ, переселить ее въ свое сознаніе; и часто
тотъ же результатъ: не знаніе, а поэзія.

---

## 1899.

# Три главы изъ исторической поэтики.

[Журналъ Мин. Нар. Просв. 1898 г., № 4—5, ч. CCCXII, отд. II, Мартъ, стр. 62—131 и Апрѣль, стр. 223—89].

*[Предисловіе къ отдѣльному изданію].*

«Три главы изъ исторической поэтики» представляютъ отрывки изъ предположенной мною книги, нѣкоторыя главы которой помѣщаемы были разновременно въ *Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія.* Я печаталъ ихъ не въ томъ порядкѣ, въ какомъ онѣ должны явиться въ окончательной редакціи труда, — если вообще ему суждено увидѣть свѣтъ, — а по мѣрѣ того, какъ иныя изъ нихъ представлялись мнѣ болѣе цѣльными, обнимающими самозаключенный вопросъ, способными вызвать критику метода и фактическія дополненія, тѣмъ болѣе желательныя, чѣмъ необъятнѣе матеріалъ, подлежащій разработкѣ.

---

## I.

**Синкретизмъ древнѣйшей поэзіи и начала дифференціаціи поэтическихъ родовъ [1]).**

| Попытка построить генетическое опредѣленіе поэзіи, съ точки зрѣнія ея содержанія и стиля, на эволюціи языка-миѳа, будетъ по необходимости не полна, если не сосчитается съ однимъ изъ наиболѣе существенныхъ элементовъ опредѣляемаго: ритмическимъ. Его историческое объясненіе въ *синкретизмѣ* первобытной поэзіи: я разумѣю подъ нимъ сочетаніе ритмованныхъ, орхестическихъ движеній съ пѣсней-музыкой и элементами слова. 62—1

Въ древнѣйшемъ сочетаніи руководящая роль выпадала на долю ритма, послѣдовательно нормировавшаго мелодію и развивавшійся при ней поэтическій текстъ. Роль послѣдняго въ началѣ слѣдуетъ предположить самою скромною: то были восклицанія, выраженіе эмоцій, нѣсколько незначущихъ, несодержательныхъ словъ, носителей такта и мелодіи. Изъ этой ячейки содержательный текстъ развился въ медленномъ ходѣ исторіи; такъ и въ первобытномъ словѣ эмоціональный элементъ голоса и движенія (жеста) поддерживалъ содержательный, неадекватно выражавшій впечатлѣніе объекта; болѣе полное его выраженіе получится съ развитіемъ предложенія.

---

1) См. *Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія* 1894 г. № 5, отд. 2 (Изъ введенія въ историческую поэтику); 1895, № 11, отд. 2 (Изъ исторіи эпитета), 1897, № 4, отд. 2 (Эпическія повторенія, какъ хронологическій моментъ), 1898, № 3, отд. 2 (Психологическій параллелизмъ и его формы въ отраженіяхъ поэтическаго стиля).

2—63 | Таковъ характеръ древнѣйшей *пѣсни-игры*, отвѣчавшей потребности дать выходъ, облегченіе, выраженіе накопившейся физической и психической энергіи путемъ ритмически упорядоченныхъ звуковъ и движеній. Хоровая пѣсня за утомительною работой нормируетъ своимъ темпомъ очередное напряженіе мускуловъ; съ виду безцѣльная игра отвѣчаетъ безсознательному позыву упражнить и упорядочить мускульную или мозговую силу. Это — потребность такого же *психофизическаго катарзиса*, какой былъ формулированъ Аристотелемъ для драмы; она сказывается и въ виртуозномъ дарѣ слезъ у женщинъ племени Maoris, и въ повальной слезливости XVIII вѣка. Явленіе то же; разница въ выраженіи и пониманіи: вѣдь и въ поэзіи принципъ ритма ощущается нами, какъ художественный, и мы забываемъ его простѣйшія психофизическія начала.

Къ признакамъ синкретической поэзіи принадлежитъ и преобладающій способъ ея исполненія: она пѣлась и еще поется и играется многими, *хоромъ*; слѣды этого хоризма остались въ стилѣ и пріемахъ позднѣйшей, народной и художественной пѣсни.

Если бы у насъ не было свидѣтельствъ о древности хорового начала, мы должны были бы предположить его теоретически: какъ языкъ, такъ и первобытная поэзія сложилась въ безсознательномъ сотрудничествѣ массы, при содѣйствіи многихъ. Вызванная, въ составѣ древняго синкретизма, требованіями психофизическаго катарзиса, она дала формы обряду и культу, отвѣтивъ требованіямъ катарзиса религіознаго. Переходъ къ художественнымъ его цѣлямъ, къ обособленію поэзіи, какъ искусства, совершался постепенно.

Матеріалы для характеристики синкретической поэзіи разнообразные, требующіе возможно широкаго сравненія и опасливой критики.

Прежде всего: 1) поэзія народовъ, стоящихъ на низшей степени культуры, которую мы слишкомъ безусловно приравниваемъ къ уровню культуры первобытной, тогда какъ въ иныхъ случаяхъ дѣло идетъ не о переживаніи старыхъ порядковъ, а о

возможныхъ бытовыхъ новообразованіяхъ на почвѣ одичанія.
Въ такихъ случаяхъ сравненіе съ 2) аналогическими явленіями
среди современныхъ, такъ называемыхъ культурныхъ народ-
ностей, болѣе доступныхъ наблюденію и оцѣнкѣ, можетъ указать
на совпаденія и отличія, получающія значеніе въ глазахъ изслѣ-
дователя.

Въ случаѣ совпаденія, при отсутствіи возможности вліянія
одной сферы на другую, факты, намѣченные среди культурной
народности, могутъ быть признаны на дѣйствительныя пережи-
ванія болѣе древ|нихъ бытовыхъ отношеній и въ свою очередь 64—3
бросить свѣтъ на значеніе соотвѣтствующихъ формъ въ народ-
ности, остановившейся на болѣе раннихъ ступеняхъ развитія.
Чѣмъ болѣе такихъ сравненій и совпаденій и чѣмъ шире зани-
маемый ими районъ, тѣмъ прочнѣе выводы, особенно если къ
нимъ подберутся аналогіи изъ нашихъ памятей о древнихъ куль-
турныхъ народностяхъ. Такъ греческая подражательная игра
Γέρανος (журавль) находитъ себѣ соотвѣтствіе въ такихъ же
играхъ-плянскахъ сѣверо-американскихъ индійцевъ, которыя съ
своей стороны позволяютъ устранить, какъ позднее историческое
измышленіе, легенду, будто Γέρανος введенъ былъ на Делосѣ
Тезеемъ въ воспоминаніе и подражаніе своихъ блужданій по Ла-
биринту. Такъ развитіе амебейнаго пѣнія въ народной поэзіи, не
испытавшей литературныхъ вліяній, ставитъ границы гипотезѣ
Рейценштейна о культовомъ происхожденіи сицилійской буколики.

Слѣдующія сообщенія группируются, быть можетъ, нѣсколько внѣшнимъ образомъ, по отдѣламъ некультурныхъ и культурныхъ народностей. Записи, касающіяся первыхъ, далеко не равномѣрны: старыя, появившіяся до обособленія фольклора, какъ науки, не имѣли въ виду его запросовъ и могли обходить, какъ неважныя, такія стороны явленій, которыя стали съ тѣхъ поръ въ центрѣ его интересовъ; новыя записи лишь случайно и стороной захватывали ту область народнопоэтическихъ данныхъ, которая подлежитъ нашему наблюденію, и не всегда отвѣчаютъ его спеціальнымъ, иногда мелочнымъ требованіямъ. Такъ, на-

примѣръ, мы часто въ невѣдѣніи, въ какихъ отношеніяхъ находится текстъ запѣвалы къ припѣву хора, въ чемъ состоитъ припѣвъ, приводится ли онъ изъ хоровой или единоличной пѣсни и т. п.

Иначе обстоитъ дѣло съ параллельными явленіями въ сферѣ культурныхъ народностей: здѣсь, при обиліи матеріаловъ, возможность народныхъ общеній и вліяній можетъ затруднить вопросъ о томъ, что́ въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ свое или чужое, считается или нѣтъ единицей въ суммѣ данныхъ, которыя предстоитъ обобщить. Впрочемъ, въ области обряда и обрядовой поэзіи, обусловленной формами быта, перенесеніе ограничивается, по большей части, эпизодическими подробностями, относительно которыхъ только и можетъ возникнуть сомнѣніе о заимствованіи. Я имѣю въ виду хотя бы пѣсни, играющія роль въ связи обряда: онѣ могутъ быть искони крѣпки ему, могли быть внесены въ него и позднѣе, на мѣсто древнихъ, если отвѣчали содержанію
4—65 обрядоваго момента. Примѣромъ первыхъ можетъ служить | финская руна о Сампо, которую поютъ при посѣвѣ; примѣромъ вторыхъ — балладныя пѣсни, которыя исполняются и отдѣльно и при свадебномъ обиходѣ, очевидно, въ связи съ сохранившимися въ немъ слѣдами древняго «умыканія». Другимъ примѣромъ являются новыя пѣсни, которыя не только поются, но и играются въ стилѣ старыхъ, народносинкретическихъ. Удержалось не содержаніе пѣсни, а хорическое начало исполненія; съ первымъ мы не считаемся, второе подлежитъ нашему обобщенію, какъ переживаніе.

Эти немногія методическія замѣчанія приготовятъ насъ къ слѣдующему обзору, по необходимости, неполному.

## I.

Поэзія некультурныхъ народовъ проявляется главнымъ образомъ въ формахъ хорическаго, игрового синкретизма. Начну съ общей характеристики.

Замѣчательно тонко развитое чувство ритма, даже при отсутствіи мелодіи, ритма, выражающагося постукиваніемъ, хлопаніемъ, подражаніемъ конской рыси (у сингалезцевъ есть ритмъ, носящій именно это названіе) и голосамъ животныхъ.

У кафровъ присутствующіе по очереди импровизуютъ какую-
нибудь фразу, на которую отвѣчаетъ хоръ; такъ и у дамаровъ
(Африка); здѣсь подхватываніе хора обозначается, какъ refrain.
Негры импровизуютъ, ихъ пѣсни родъ речитатива съ хоромъ:
запѣвало споетъ стихъ, хоръ подхватываетъ припѣвомъ. Неясно
отношеніе хора и запѣвалы на Мадагаскарѣ: содержаніе пѣсни
дано обыкновенно въ ея первой строкѣ, по которой пѣсня и зо-
вется; начинаетъ ее хоръ, запѣвало отвѣчаетъ, чтобы снова дать
мѣсто хору. На одномъ изъострововъ Фиджи (Лакемба) игра
лицедѣя (клоуна) сопровождается пѣніемъ и музыкой, которыя
чередуются другъ съ другомъ; нѣкоторые изъ участниковъ
бьютъ въ ладоши, другіе дуютъ въ длинныя бамбуковыя трости,
издающія звукъ, похожій на звукъ слабо натянутаго барабана;
въ заключеніи каждой пѣсни раздается нѣчто въ родѣ военнаго
клика, обычнаго въ Полинезіи. На островахъ Дружбы суще-
ствуютъ два рода пѣсенъ: однѣ, Hiwa, нѣчто въ родѣ речита-
тива, другія, Langi, построены строго метрически и снабжены
риѳмованнымъ текстомъ. Hiwa предшествуетъ Langi и затѣмъ
продолжаетъ чередоваться съ нимъ, при чемъ переходъ отъ пер-
ваго ко второму выдѣляется особымъ, рѣзкимъ возгласомъ. Какъ
распредѣляется то | и другое между запѣвалой и хоромъ, мы не 66—5
знаемъ. Музыканты снабжены бамбуковыми тростями, разнаго
тона, звукъ которыхъ напоминаетъ тамбуринъ, когда, стуча ими
въ землю, играющіе отбиваютъ тактъ. Пѣвецъ-теноръ акком-
панируетъ себѣ, ударяя небольшими палочками о бамбуковую
трость, тогда какъ трое другихъ участниковъ, усѣвшись противъ
него, жестами выражаютъ то, о чемъ поется. Въ Полинезіи
(Tutuila) дѣвушки пляшутъ, одни изъ присутствующихъ подпѣ-
ваютъ веселую пѣсню, другіе издаютъ какіе-то горловые звуки,
похожіе на хрюканіе. У минкопіевъ дирижеръ, онъ же сочи-

нитель пляски и пѣсни, отбиваетъ тактъ, ударяя ногою о доску, нормируя пѣвцовъ и пляшущихъ; пока онъ поетъ речитативъ, царитъ общее молчаніе, затѣмъ, по данному имъ знаку, плясуны вторгаются въ кругъ подъ звуки припѣва, который исполняютъ женщины. По свидѣтельству Торквемады древніе мексиканцы пѣли хоромъ: начинали двое запѣвалъ; въ началѣ пѣли тихо и протяжно, въ минорномъ ладѣ, при чемъ первая пѣсня имѣла отношеніе къ содержанію празднества; затѣмъ вступалъ хоръ и начиналась пляска. Въ плясовой игрѣ, которою гренландцы встрѣчаютъ ежегодное появленіе солнца, каждый изъ выступающихъ пѣвцовъ поетъ по четыре пѣсни; первыя двѣ цѣликомъ построены на темѣ Amna-ayah, двѣ слѣдующихъ — речитативы, коротенькіе стихи которыхъ чередуются съ припѣвомъ хора: Amna-ayah.

Это даетъ мнѣ поводъ обратиться къ вопросу объ эволюціи текста, сопровождающаго синкретическія игры. Въ началѣ онъ импровизуется; мы видѣли это у кафровъ и дамаровъ; то же у жителей Тасманіи, ирокезовъ и др. Иногда весь текстъ состоитъ изъ повторяющагося подъ мелодію восклицанія: Heia, heia, какъ у индійцевъ въ британской Гвіанѣ; либо это небольшая фраза, всего нѣсколько словъ, подсказанныхъ какимъ-нибудь случайнымъ событіемъ или впечатлѣніемъ и неограниченно повторяющихся.

Такія пѣсни не знаютъ преданія. У негровъ (Abongo) не существуетъ традиціонныхъ пѣсенъ, которыя бы передавались изъ рода въ родъ; цѣлая пѣсня снуется напримѣръ на такой фразѣ: Бѣлый человѣкъ — добрый человѣкъ, онъ даетъ Абонго соли! Національная пѣсня камчадаловъ состоитъ въ безконечномъ повтореніи одного и того же слова: Bahia; либо запѣваютъ такъ: Дарья все еще пляшетъ и поетъ! Это повторяется до восьми разъ. То же явленіе у австралійцевъ, кафровъ; арабскія женщины перепѣваютъ пять-шесть разъ первые два стиха пѣсни, которые
6—67 подхватываются присутствующими, | но третій стихъ, въ которомъ упоминается имя какого-нибудь славнаго витязя, повторяется до 50-ти разъ.

Нѣсколько примѣровъ импровизаціи по поводу. На островѣ Mexiana у устьевъ Амазонки пѣвецъ начинаетъ: Батюшка (padre) заболѣлъ и не могъ прійти! Хоръ подхватываетъ эти слова; другой пѣвецъ продолжаетъ: Мы рѣшили на слѣдующій день пойти узнать о его здоровьи! И эти слова также подхватываются хоромъ. На Нукагивѣ Лангдорфъ присутствовалъ при такой сценѣ: однажды вечеромъ кто-то увидѣлъ огни на одномъ изъ враждебныхъ острововъ; гдѣ они? На Танатѣ, отвѣчали другіе. Это вызвало въ присутствовавшихъ идеи мести и войны, жалости и грусти—и мысли о томъ, когда-то удастся имъ полакомиться человѣческимъ мясомъ. Когда Мунго-Паркъ зашелъ однажды къ одной негритянкѣ, женщины, сидѣвшія за пряжей, тотчасъ же сложили про него пѣсню и напѣвъ: «Дули вѣтры и шелъ дождь, блѣдный бѣлый человѣкъ, слабый и усталый, явился и сѣлъ подъ нашимъ деревомъ. Нѣтъ у него матери, чтобъ подать ему молока, нѣтъ жены, которая намолола бы ему муки». На это другія отвѣчали: «Приголубимъ бѣлаго человѣка: нѣтъ у него матери, чтобы подать ему молока, нѣтъ жены, которая смолола бы ему муки». Когда Дарвинъ прибылъ на Таити, дѣвушка сложила про него четыре строфы, исполненіе которыхъ сопровождалось хоромъ.

Интересный образчикъ ex tempore представляетъ лопарская (не хоровая) пѣсня. Лопарь воспѣваетъ всегда то, что видитъ и слышитъ въ данную минуту: пріѣздъ путешественника, чиновника и т. д. Г. Максимовъ такъ описываетъ это пѣніе: «Лопарь сѣлъ за столъ, облокотился и завылъ. . . . монотонную пѣсню. Онъ не владѣлъ голосомъ, но варьировалъ звукомъ. «Поѣхалъ я за сватовствомъ въ Іоканга. . . . . . А передовой сватъ поѣхалъ въ Лумбовскій (погостъ). А женихъ пріѣхалъ въ Лумбовскій, поставилъ самоваръ и поѣхалъ въ стадо. Пріѣхали чиновники. Вздумалось имъ въ Іокангскій погостъ вмѣстѣ ѣхать. Становой говоритъ: Я схожу на сходъ на два часа. А другой чиновникъ повалился въ балку спать и говоритъ: Ты меня разбуди, когда П. А. пріѣдетъ. Сотскій явился, а чиновникъ, который въ

балкѣ спалъ, и говоритъ: Откройте мнѣ (парусину). Вышелъ чиновникъ изъ балки и пошелъ въ отводную квартиру. И сказалъ сотскому: Поди къ П. А. и спроси: долго-ли онъ тамъ? Надо ѣхать впередъ. Сотскій пришелъ и сказалъ: Можете ѣхать въ Куропти, а черезъ часъ я пріѣду». Физіономія пѣвца сіяла вдохновеніемъ, у слушателей были озабоченныя лица».

7—68 | Сообщенныя выше пѣсни представляютъ образчики уже развитого текста; вызванныя по поводу, онѣ могутъ исчезнуть вмѣстѣ съ нимъ, когда интересъ къ вызвавшему ихъ событію охладѣлъ, но могутъ и прожить нѣкоторое время въ создавшей ихъ средѣ. Когда импровизація ограничивалась двумя-тремя стихами, подсказанными случайнымъ впечатлѣніемъ, наполняющими мелодію безконечными повтореніями, ихъ смыслъ долженъ былъ утратиться тѣмъ быстрѣе. Оттуда явленіе, довольно распространенное на первыхъ стадіяхъ поэтическаго синкретизма: поютъ на слова, которыхъ не понимаютъ; либо это архаизмы, удержавшіеся въ памяти благодаря мелодіи, либо это слова чужого, сосѣдняго языка, переселившіяся по слѣдамъ напѣва. Въ торжественной умилостивительной пляскѣ карокскихъ индійцевъ (Калифорнія), въ которой участвуютъ одни мужчины, начинаютъ два или три пѣвца, импровизуя воззваніе къ духамъ, а затѣмъ всѣ поютъ установленный хоралъ, текстъ котораго лишенъ всякаго значенія. Въ пѣсняхъ дикихъ, напримѣръ, патагонцевъ, папуасовъ, сѣверо-американскихъ индійцевъ, слова столь же безсмысленны; на островахъ Тонга поются пѣсни на языкѣ Иатоа, котораго туземцы не понимаютъ; то же явленіе наблюдается въ Австраліи и сѣверной Америкѣ: мелодія передается съ словами отъ одного смежнаго племени къ другому и переживаетъ пониманіе текста. Языкъ «змѣиной пѣсни» индійцевъ Passamaquoddy непонятенъ самимъ пѣвцамъ, какъ слова военной пѣсни ирокезовъ: его словарь либо архаиченъ, либо принадлежитъ къ тайнымъ и условнымъ; австралійцы нерѣдко не понимаютъ текста пѣсенъ, сложенныхъ на ихъ же діалектѣ, адамнанскій пѣвецъ

бываетъ принужденъ объяснять хору и слушателямъ значеніе имъ же сложенной пѣсни.

При такихъ отношеніяхъ текста къ мелодіи первый является въ роли стропилъ, лѣсовъ, поддерживающихъ зданіе: дѣло не въ значеніи словъ, а въ ритмическомъ распорядкѣ; часто поютъ и безъ словъ, и ритмъ отбивается напримѣръ барабаномъ, слова коверкаются въ угоду ритма: въ устахъ негровъ тексты Св. Писанія и хорошо имъ знакомыхъ церковныхъ пѣснопѣній искажаются на всѣ лады, лишь бы подогнать ихъ подъ условія ритма. Это явленіе можно прослѣдить и далѣе: Миклошичъ объяснялъ его въ сербскихъ пѣсняхъ въ связи съ «усиленіемъ», обычнымъ въ турецкомъ языкѣ, напримѣръ: U njega mi bijaše *bri* njegova *britka* sablja; или въ заговорѣ: *ustu*, *ustupite*, anatemnici. Такъ, наоборотъ, въ пѣсенномъ исполненіи русскихъ духовныхъ стиховъ Ѳедосовой стихъ обрывался, въ уровень съ концомъ | музыкаль- 69—8
ной фразы, на послѣднемъ ударяемомъ слогѣ; слѣдующій, неударяемый, умалчивался. Это невольно поднимаетъ вопросъ: въ какомъ хронологическомъ отношеніи находится текстъ и размѣръ стиха къ сопровождающему его напѣву? Что къ чему приложено?

Слова вообще не крѣпки къ тексту: индійцы Navajos поютъ подъ рядъ нѣсколько пѣсенъ на тотъ же сюжетъ, но на разныя мелодіи и съ разными припѣвами; маорисы, поэзія которыхъ стоитъ уже на степени значительнаго содержательнаго развитія, подбираютъ слова къ знакомымъ напѣвамъ; когда объ этихъ пѣсняхъ говорится, что онѣ не только держатся въ памяти, но и унаслѣдуются, то понятенъ вопросъ: что подлежитъ традиціи, текстъ или мелодія? Еще въ средніе вѣка мелодія почиталась важнѣе связаннаго съ нею слова и могла распространяться отдѣльно.

Преобладаніе ритмическо-мелодическаго начала въ составѣ древняго синкретизма, удѣляя тексту лишь служебную роль, указываетъ на такую стадію развитія языка, когда онъ еще не владѣлъ всѣми своими средствами, и эмоціональный элементъ въ немъ

былъ сильнѣе содержательнаго, требующаго для своего выраженія развитого сколько нибудь синтаксиса, что предполагаетъ въ свою очередь бо́льшую сложность духовныхъ и матеріальныхъ интересовъ. Когда эта эволюція совершится, восклицаніе и незначущая фраза, повторяющаяся безъ разбора и пониманія, какъ опора напѣва, обратятся въ нѣчто болѣе цѣльное, въ дѣйствительный текстъ, эмбріонъ поэтическаго; новыя синкретическія формы выростутъ изъ среды старыхъ, нѣкоторое время уживаясь съ ними, либо ихъ устраняя. Содержаніе станетъ разнообразнѣе въ соотвѣтствіи съ дифференціацией бытовыхъ отношеній, а когда у народа явится и раздѣльная память прошлаго, создастся и поэтическое преданіе, чередуясь съ старой импровизаціей; пѣсня станетъ переходить изъ рода въ родъ, отъ одной народности къ другой, не только какъ мелодія, но какъ самъ по себѣ интересующій текстъ.

Развитіе началось, вѣроятно, на почвѣ хорового начала. Въ составѣ хора запѣвало обыкновенно зачиналъ, велъ пѣсню, на которую хоръ отвѣчалъ, вторя его словамъ. При появленіи связнаго текста роль запѣвалы-корифея должна была усилиться, участіе хора сократиться; онъ не могъ болѣе повторять всей пѣсни, какъ прежде повторялъ фразу, а подхватывалъ какой-нибудь стихъ, подпѣвалъ, восклицалъ; на его долю выпало то, что мы называемъ теперь refrain'омъ, пѣсня въ рукахъ главнаго
9—70 пѣвца. Это требовало нѣкотораго | умѣнія, выработки, личнаго дара; импровизація уступала мѣсто практикѣ, которую мы уже можемъ назвать художественною; она начинаетъ создавать преданіе. Въ малайской хоровой поэзіи пѣсни ex tempore уже чередуются съ тщательно отдѣланными речитативами, которые произносятся главнымъ образомъ при народныхъ празднествахъ. Изъ запѣвалы вышелъ пѣвецъ: онъ владѣетъ словомъ, у него свои пѣсни и мелодіи; на Андаманахъ считается недозволеннымъ пользоваться мелодіей, сложенною другимъ лицомъ, тѣмъ болѣе усопшимъ. Съ этимъ новшествомъ пѣвецъ соединяетъ и репертуаръ древняго хора: индійскіе пѣвцы, занзибарскіе носильщики, о ко-

торыхъ говоритъ Томсонъ, дѣйствуютъ единолично, самостоятельно, сказываютъ и поютъ и пляшутъ, отбивая тактъ руками, и жестикулируютъ, дѣйствуютъ.

Моментъ «дѣйства», вторящій содержанію хоровой игры, впослѣдствіи и словамъ текста, уже встрѣчался намъ на пути; далѣе мы обратимъ вниманіе на спеціальныя проявленія этого мимическаго начала.

Движенія пляски не безразличны, а содержательны по отношенію къ цѣлому, выражаютъ орхестически его сюжетъ. Такія пляски отбываются часто безъ сопровождающаго ихъ текста; онѣ могли сохраниться изъ той далекой поры хоризма, когда ритмическое началѣ брало верхъ надъ остальными, и далѣе развиться до пантомимы.

Рядомъ съ однимъ хоромъ нерѣдко выступаютъ два, содѣйствующихъ другъ другу, перепѣвающихся. Таковы хоры негритянокъ, привѣтствовавшіе Мунго-Парка, похоронные хоры австраліекъ. Эта двойственность развила принципъ перепѣвовъ, вопросовъ и отвѣтовъ, популярный въ поэзіи некультурныхъ народовъ: на островахъ Самоа такъ перепѣваются за работой, на греблѣ, на прогулкѣ, нерѣдко издѣваясь надъ непріятными людьми и т. п.; порой какая-нибудь старуха станетъ позорить воина, извѣстнаго своей храбростью, онъ приходитъ въ негодованіе, отвѣчаетъ, хоръ поддерживаетъ его, восхваляя. Изъ этого хорового чередованья вышло амебейное пѣніе отдѣльныхъ пѣвцовъ, до сихъ поръ держащееся въ европейскомъ народно-пѣсенномъ обиходѣ. Импровизація кафровъ принимаетъ форму вопросовъ и отвѣтовъ, чередующихся между мужчинами и женщинами; у маорисовъ дѣвушки и молодые люди перепѣваются строфами любовнаго содержанія, съ поддержкой и подъ пляску хора; маорійскій краснобай выходитъ ночью за порогъ своего дома и затягиваетъ громкимъ голосомъ какую-нибудь старую, знакомую пѣсню, имѣющую | отношеніе къ сюжету рѣчи, которую онъ на- 71—10
мѣренъ держать; кто-нибудь отвѣчаетъ на его рѣчь, и преніе продолжается далеко въ ночь. У гренландцевъ личное оскорбленіе

можно смыть состязаніемъ въ пѣсняхъ, слушатели являются судьями; якутскіе пѣвцы устраиваютъ состязанія другого рода и поютъ попеременно, добиваясь похвалы слушателей.

Поводы къ проявленію хорической поэзіи, связанной съ дѣйствомъ, даны были условіями быта, очередными и случайными: война и охота, моленія и пора полового спроса, похороны и поминки и т. п.; главная форма проявленія въ обрядовомъ актѣ.

Подражательный элементъ дѣйства стоитъ въ тѣсной связи съ желаніями и надеждами первобытнаго человѣка и его вѣрой, что символическое воспроизведеніе желаемаго вліяетъ на его осуществленіе. Психическо-физическій катарзисъ игры пристраивается къ реальнымъ требованіямъ жизни. Живутъ охотой, готовятся къ войнѣ, — и пляшутъ охотничій, военный танецъ, мимически воспроизводя то, что совершится на яву, съ идеями удачи и увѣренности въ успѣхѣ: какъ въ пѣснѣ о Роландѣ пораженіе обратилось въ кликъ народнаго самосознанія, такъ въ Суданѣ, когда Іорубы бываютъ разбиты Наппа'ми, они слагаютъ пѣсню, въ которой говорятъ о своемъ могуществѣ, трепетѣ непріятеля. Построеніе нашихъ заговоровъ освѣщаетъ значеніе мимической, обрядовой игры: при заговорѣ есть магическое дѣйство, въ самой формулѣ — элементъ моленія о томъ, чтобы желаемое совершилось, и эпическая часть, въ которой говорится, что это желаемое когда-то совершилось по высшей волѣ; пусть будетъ такъ и теперь. Эта эпическая часть является такимъ же восполненіемъ дѣйства, символическаго волхвованія, какъ въ хорической пѣснѣ текстъ, развивавшійся постепенно на помощь ея мимическому моменту.

Хоровыя пляски съ преобладающимъ въ нихъ мимическимъ, подражательнымъ началомъ, описаны въ значительномъ количествѣ; принадлежатъ онѣ къ разнымъ стадіямъ развитія, съ накопленіемъ древнихъ и новыхъ элементовъ. Постараемся разобраться въ немногихъ примѣрахъ, приводимыхъ далѣе.

У маорисовъ военныя пѣсни-пляски выдержаны въ особомъ ритмѣ и сопровождаются соотвѣтствующими тѣлодвиженіями; туземцы Викторіи пляшутъ передъ боемъ и по окончаніи его; ново-

зеландцы также пляшутъ передъ битвой, чтобы довести бойцевъ
до высшей степени остервененія. Въ новомъ южномъ Уэльсѣ
военный танецъ представляетъ картину настоящаго сраженія;
изъ военныхъ плясокъ | сѣверо-американскихъ индійцевъ одна 72—11
представляетъ рекогносцировку непріятеля, другая зовется «Пляской скальпа». Интересна «Пляска стрѣлы»: участвующіе становятся въ два ряда, дѣйствуютъ парень и дѣвушка: она является въ особомъ костюмѣ и зовется Малинки. Парень стоитъ впереди фронта на колѣнахъ, съ лукомъ и стрѣлою въ рукахъ, слѣдя внимательно за дѣвушкой, пляшущей вдоль фронта; вотъ она ускориваетъ темпъ — это она увидала врага; пляска становится все быстрѣе, бѣшенѣе; вдругъ Малинки выхватываетъ у молодца стрѣлу, ея тѣлодвиженія показываютъ, что бой начался, стрѣла спущена, непріятель палъ и скальпированъ. Дѣйство кончено, стрѣла отдана молодцу, и новая партія играющихъ выступаетъ на смѣну первой.

У дайяковъ на Борнео въ ходу такая пантомима: представляется битва, одинъ изъ воиновъ падаетъ мертвымъ, и убившій его открываетъ слишкомъ поздно, что онъ поразилъ пріятеля; онъ выражаетъ знаками свое отчаяніе, а мнимо-убитый уже всталъ и предается неистовой пляскѣ. Сходна мимическая игра индійцевъ: на сцену выходитъ человѣкъ, руки его связаны назади веревкой, концы которой держатъ другіе; пока они гоняютъ плѣнника, зрители отбиваютъ тактъ на доскахъ и барабанахъ, обтянутыхъ медвѣжьей шкурой; внезапно является предводитель и нѣсколько разъ вонзаетъ ножъ въ спину плѣнника, пока не покажется кровь (составъ изъ красной смолы, резины, олея и воды) и пораженный не повалится на землю, словно убитый. У племени Тупи поводъ къ подобной сценѣ реальный — принесеніе въ жертву плѣнника: женщины связываютъ ему ноги, кладутъ петлю на шею, послѣ сего раздаются пѣсни: «Мы поемъ о женщинахъ, что схватили за горло птицу и издѣваются надъ плѣнникомъ; ему не уйти. Если бы ты былъ попугаемъ, что опустошаетъ наши поля, какъ бы ты улетѣлъ?»

О военныхъ плясках ѳракійцевъ и мизійцевъ такого же мимическаго характера говоритъ Ксенофонтъ.

Среди племенъ, живущихъ охотой, сложились соотвѣтствующія подражательныя игры. На Борнео подражаютъ обиходу охоты; «Буйволовый танецъ» сѣверо-американскихъ индійцевъ— мимическое дѣйство, всецѣло выросшее на почвѣ охотничьяго быта: когда въ равнинахъ переведутся буйволы, пляска, изображающая охоту за ними, назначена ихъ привлечь; пляшущіе облечены къ буйволовыя шкуры; усталые удаляются изъ круга,— это сраженные звѣри, ихъ замѣняютъ другіе. Въ Катунгѣ одинъ
12—73 изъ актеровъ представляетъ боа, игра — | его поимку. На Алеутскихъ островахъ разыгрывается такая сцена: кто-то подстрѣлилъ красивую птичку, она оживаетъ въ образѣ красавицы, въ которую охотникъ тотчасъ и влюбляется. Отмѣтимъ еще слѣдующую пантомиму изъ Австраліи: толпа дикихъ представляетъ собою стадо, вышедшее изъ лѣсу на пастбище: одни лежатъ, подражая жвачкѣ, другіе чешутся будто рогомъ или задней ногой, облизывая другъ друга, потираясь другъ о друга головой. Тогда является другая толпа, осторожно подкрадываясь, выбирая жертву. Двѣ головы пали при восторженныхъ кликахъ зрителей, а охотники принимаются за дѣло, изображая жестами, какъ они сдираютъ шкуру, свѣжуютъ, разнимаютъ туши. Все это сопровождается пояснительною пѣсней распорядителя пантомимы и звуками оркестра, состоящаго изъ женщинъ.

Въ связи съ охотничьими стоятъ широко распространенныя пантомимы, въ которыхъ рядятся звѣрями, перенимая ихъ движенія и голосъ. Въ Африкѣ представляютъ гориллу, туземцы Викторіи пляшутъ, подражая кэнгуру, эму, лягушкѣ, бабочкѣ; папуасы подражаютъ пѣнію птицъ; у индійцевъ (Rocky Mountains) существуютъ пляски медвѣдя, бизона, быка, у другихъ (Sioux) собачій танецъ; камчадалы знаютъ тюленью, медвѣжью, куропачью пляски и т. п.; африканскіе дамары мимируютъ движенія быковъ и овецъ. Въ такихъ пантомимахъ участвуетъ иногда цѣлая труппа китайскихъ актеровъ.

Съ развитіемъ и бо́льшимъ разнообразіемъ бытовыхъ формъ и культурныхъ спросовъ должны были явиться и новые мотивы подражанія. Австралійцы мимирують греблю въ лодкахъ; плясовая пѣсня у маорисовъ представляетъ, какъ кто-то дѣлаетъ лодку, а его подкараулили враги, преслѣдуютъ его и убиваютъ; пока чукчи подражаютъ жестами движеніямъ войны и охоты, женщины имъ подпѣваютъ и въ свою очередь воспроизводятъ мимически свои повседневныя занятія: какъ онѣ ходятъ по воду, сбираютъ ягоды и т. д. У народовъ землепашцевъ станутъ подражать актамъ сѣянія, жатвы, занятій, обусловленныхъ климатомъ, чередующихся въ опредѣленномъ порядкѣ календаря. Какъ у грековъ была игра подъ названіемъ «ростъ ячменя» (ἀλφίτων ἔκχυσις), такъ у сѣверо-американскихъ индійцевъ green-corn-dance; у Ксенофонта эніаны и магнеты подъ звуки флейты пляшутъ карпаю, танецъ «сѣва»: кто-нибудь представлялся пашущимъ и сѣющимъ, другой — разбойникомъ, который похищаетъ у перваго оружіе, хочетъ отобрать у него и рабочій скотъ, связываетъ его, либо связанъ самъ.

| Надо полагать, что и охотничій промыселъ, и воинственные 74—13
набѣги за человѣческимъ мясомъ ограничены были благопріятнымъ сезономъ, какъ и половое общеніе въ природномъ быту опредѣленною порой года. Остатки послѣдняго пріуроченія сохранились теперь, на почвѣ личнаго брака, въ немногихъ переживаніяхъ; въ пору общинно-родовыхъ отношеній это пріуроченіе отвѣчало животному, календарному спросу и вызывало такое же развитіе обрядовыхъ, подражательныхъ игръ. Эротическія игры — пляски (Kurerure) у маорисовъ сопровождаются непристойными тѣлодвиженіями; въ Портъ-Джексонѣ пантомима изображаетъ ухаживаніе мужчины за женщиной въ крайне откровенной мимикѣ; на языкѣ сѣверо-американскихъ индійцевъ (Owawhaws) слово Wertche означаетъ и танецъ и половое общеніе. У австралійскихъ вачаудовъ (Watschaudas), при первомъ новолуніи, когда поспѣетъ уатъ (діоскорея, мучнистые корни которой служатъ имъ пищей), послѣ пира и попойки копаютъ яму, которую огоражи-

ваютъ кустарникомъ, что должно изображать κτείς; при свѣтѣ мѣсяца въ высшей степени обсценный танецъ совершается вокругъ ямы, въ которую тычутъ копьями (символъ мужской силы); при этомъ поется въ теченіе всей ночи одинъ стихъ: Pulli nira, (трижды) wataka! (не яма, а . . .).

*Календарный обрядъ* обнялъ спросы быта и занятія и надежды, овладѣлъ и хорическою пѣсней — игрой. Когда простѣйшее анимистическое міросозерцаніе вышло къ болѣе опредѣленнымъ представленіямъ божества и образамъ миѳа, обрядъ принялъ болѣе устойчивыя формы *культа*, и это развитіе отразилось на прочности хорового дѣйства: явились религіозныя игры, въ которыхъ элементъ моленія и жертвы поддерживался символической мимикой, значеніе которой мы знаемъ. Такихъ религіозныхъ плясокъ много у сѣверо-американскихъ индійцевъ: змѣиная пляска, пляска духовъ и т. п. Ряженіе звѣрями, маски и соотвѣтствующія игры пришлись въ уровень съ тотемистическими вѣрованіями: дѣйствующія лица австралійской или африканской религіозной драмы могли въ самомъ дѣлѣ представляться богами, типически осуществлявшими то, о чемъ ихъ молили; драма была заговоромъ въ лицахъ. И въ то же время развитіе миѳа должно было отразиться на характерѣ поэтическаго текста, выдѣлявшагося изъ первоначальнаго хорового синкретизма, гдѣ онъ игралъ служебную роль: обособлялись внутри и внѣ хорового состава пѣсни съ содержаніемъ древнихъ повѣрій, пѣсни о родовыхъ преданіяхъ, которыя мимируютъ, на которыя ссылаются, какъ на историческія памяти.

14—75 | *Внѣ календаря* остались такія пѣсни, какъ похоронныя, переходившія, впрочемъ, въ видѣ поминальныхъ, и въ годичную обрядовую очередь. У многихъ народовъ Азіи и Африки, Америки и Полинезіи погребальныя пѣсни поются и пляшутся хоромъ; элементъ сѣтованія соединяется съ похвалой умершему и типическими вопросами: Зачѣмъ ты покинулъ насъ? Не угождали-ли мы тебѣ, не во всемъ-ли былъ у тебя достатокъ и т. д. «Увы, увы, умеръ мой хозяинъ!» поютъ на Сандвичевыхъ остро-

вахъ, «не стало моего господина и друга. А былъ онъ мнѣ другомъ въ пору голода и засухи, въ бурю и непогоду и т. д. Удалился онъ, увы! Никогда не увижу я его болѣе». Такъ причитаютъ и въ Австраліи, хоромъ, съ тѣмъ же припѣвомъ: (молодыя женщины) «Мой юный братъ! (старухи) Мой юный братъ! (вмѣстѣ) Никогда болѣе не увижу я его». У племени Yurana (на рѣкѣ Shing), хоронящаго своихъ покойниковъ въ домахъ, пѣвецъ, съ трубой въ рукахъ, ходитъ вдоль и поперекъ жилья мимо домашнихъ гробницъ и тянетъ безконечную пѣсню, каждый стихъ которой длится по крайней мѣрѣ минуту, чтобъ повториться вновь.

*Внѣ обряда* остались гимнастическія игры, маршевыя пѣсни, наконецъ хоровыя и амебейныя пѣсни за работой, съ текстомъ развитымъ или эмоціональнаго характера, часто наборомъ непонятныхъ словъ, лишь бы онъ отвѣчалъ очереднымъ повтореніямъ ударовъ и движеній. Рабочія пѣсни распространены повсюду, отвѣчая такту самыхъ разнообразныхъ производствъ. Судовыя пѣсни извѣстны, напримѣръ, въ Египтѣ, голландской Индіи, Гельголандѣ, на Мадагаскарѣ, гдѣ партія запѣвалы ограничена речитативомъ, содержаніе котораго составляетъ что-нибудь лично пережитое. Это напоминаетъ келевсмы греческихъ и римскихъ моряковъ: онѣ пѣлись въ чередованіи запѣвалы и хора, каждая строфа котораго кончалась возгласомъ: heia! И теперь еще такъ поютъ греческіе судовщики: ἔα λέσα! (при медленномъ подыманіи или опусканіи якоря), ἔα μόλα! (при быстромъ).—Другія работы вызывали другія пѣсни соотвѣтствующаго темпа. Въ древнемъ Египтѣ раздавалась пѣсня погонщика воловъ, обминавшихъ снопы: «Топчите сами, волы, топчите сами, топчите сами колосья; жатва принадлежитъ хозяину». Пѣсни за жерновами знакомы древней (ἐπιμύλιος ᾠδή) и новой Греціи, въ сѣверномъ Grottasöngr ихъ поютъ амебейно Fenja и Menja, какъ и финскія женщины, когда ихъ двѣ за работой, поютъ вмѣстѣ, либо чередуясь; содержаніе пѣсенъ гномическое, сатирическое, либо балладное, любовное. Такъ и въ соотвѣтствующей литовской:

15—76 1) «Шумите, шумите, жернова! Кажется | мнѣ, не одна я мелю. 2) Одна я молола, одна пѣла, одна вертѣла рукоятку. 3) Зачѣмъ, милый молодецъ, понадобилась тебѣ я, бѣдная дѣвушка? 4) Вѣдь зналъ ты, дорогой, что у меня нѣтъ двора! 5) По колѣни въ болотѣ, по плечи въ водѣ. Печальны мои дни». Въ сѣверной Африкѣ негритянки поютъ, когда толкутъ пшеницу, о возвращеніи воина, поютъ въ тактъ; внезапно онъ нарушенъ, и пѣсня обращается въ заплачку: утѣшаютъ дѣвушку, у которой убили ея милаго; далѣе говорится, будто закололи козла и по его внутренностямъ рѣшили, что если милый палъ, то съ честью. Тогда песты снова стучатъ въ тактъ, и пѣсня кончается подхватомъ хора.—Такъ у Виргилія нереиды поютъ за пряжей о любви Арея и Афродиты, такъ и китайская ткацкая пѣсня говоритъ о подвигахъ какой-то дѣвы — воительницы.

Пѣсни не отвѣчаютъ содержанію работы, но продолжаютъ отвѣчать ея темпу; въ сущности это балладныя пѣсни; старофранцузское названіе для такихъ пѣсенъ, chansons de toile, указываетъ на ихъ происхожденіе. Онѣ не создались при работѣ, а примкнули къ ея такту и окрѣпли подъ его вліяніемъ. Наоборотъ, хоровыя пѣсни съ содержаніемъ, отвѣчающимъ извѣстному бытовому моменту и рабочему темпу, могутъ безразлично повторяться и внѣ вызвавшихъ ихъ условій. Такъ, по словамъ Стэнли, туземцы въ Африкѣ день деньской тянули одну и ту же походную кантилену въ чередованіи запѣвалы и хора и съ эмоціональнымъ припѣвомъ: Куда вы идете? — На войну. — Противъ кого? — Противъ Марамбо и т. д.

Въ хоровой игрѣ обрядового характера пѣсня должна была быть крѣпче къ ея содержанію, но и въ обрядѣ были свободные моменты, гдѣ старина скорѣй забывалась, и очищалось мѣсто нововведеніямъ, не нарушавшимъ единства цѣлаго. Это уже начало разложенія обрядового хора.

На этомъ мы покончимъ обозрѣніе явленій поэтическаго синкретизма среди некультурныхъ народностей. Передъ нами прошли всѣ его виды: древнѣйшія хоровыя игры безъ текста и съ заро-

дышами текста, игры мимическія, обрядовые и культовые хоры.
Создалась пантомима съ сюжетами бытового характера, вопросы
и отвѣты выдѣлили принципъ діалога; собраны элементы драмы,
но драмы еще нѣтъ. Она и не выйдетъ изъ обряда, а разовьется
въ непосредственной связи съ культомъ. Условія такого развитія
впереди, пока выяснился одинъ результатъ, богатый послѣд-
ствіями: изъ связи хора выдѣлился его корифей, пѣвецъ; онъ —
носитель текста, речитатива, со|чиняетъ пляску, въ Австраліи 77—16
руководитъ пантомимой, сопровождая ее пояснительною пѣсней;
на Явѣ онъ читаетъ libretto, содержаніе котораго играющіе
воспроизводятъ жестами. На Явѣ онъ назовется dalang, у
центрально-американскихъ индійцевъ holpop — церемоніймейстеръ;
это — единственный актеръ Ѳесписа. Порой онъ выступаетъ и
одинъ, самостоятельно.

## II.

Тѣ же хоровыя пѣсни мы встрѣчаемъ и въ народной поэзіи культурныхъ племенъ, еще бытующей, либо сохранившейся въ историческихъ воспоминаніяхъ. Пѣли и плясали хоромъ евреи и германцы, римляне и греки, пѣли, совершая обряды, торжествуя побѣду, идя въ битву, на похоронахъ и свадьбахъ. Начну съ воспоминаній: греческія свидѣтельства восходятъ къ Иліадѣ, они и послужатъ къ общей характеристикѣ разновидностей хоровой игры.

Извѣстно изображеніе обрядового жатвеннаго хора на щитѣ Ахилла (Il. 18, v. 561 слѣд.): толпа дѣвушекъ и парней въ виноградникѣ, они несутъ зрѣлыя гроздья, среди нихъ юноша поетъ гимнъ, подыгрывая себѣ на киѳарѣ, они же пляшутъ, притопывая въ тактъ и подпѣвая. Имѣется въ виду припѣвъ: Αἴ Λίνε! перенесенный впослѣдствіи, какъ названіе, на пѣсню и на дѣйствовавшее въ ней лицо. Что пѣлось о Линѣ въ этой жатвенной пѣснѣ, мы не знаемъ; позже стали разсказывать о мальчикѣ, взросшемъ среди ягнятъ и растерзанномъ псами. «О Линъ»,

поется о немъ въ одной народной пѣсенкѣ, «ты почтенъ былъ богами, ибо тебѣ, первому изъ смертныхъ, они послали даръ сладкозвучныхъ пѣсенъ. Фебъ убилъ тебя изъ зависти, Музы тебя оплакиваютъ».

Атеней говоритъ о крестьянской пляскѣ, ἄνθεμα, которую мимировали (μιμούμενοι), припѣвая: Гдѣ же розы, гдѣ фіалки, гдѣ красавица петрушка? Вонъ гдѣ розы, гдѣ фіалки, гдѣ красавица петрушка!

Ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
Ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Это отзывается непосредственной свѣжестью весенняго хоровода, напоминая поиски за первою фіалкой, вѣстницей весны, въ нѣмецкомъ Minnesang'ѣ.

Пѣли и исполняли орхестически гипорхемы и диѳирамбы, нѣкоторые гимны, иногда пэаны: обрядовыя пѣсни — игры, пристроившіяся къ культу того или другого божества, съ содер-
17—78 жаніемъ его миѳа, | которое разработывалось діалогически. Въ отрывкахъ недавно открытаго диѳирамба Вакхилида сюжетъ — возвращеніе Тезея изъ Крита; корифей ведетъ партію Эгея, хоръ представляетъ аѳинянокъ: онѣ спрашиваютъ царя о появленіи какого-то незнаемаго витязя, который и окажется Тезеемъ, Эгей отвѣчаетъ. Сохранилось всего четыре строфы, въ чередованіи вопросовъ и отвѣтовъ.

Пѣли, плясали и мимировали; у насъ есть свѣдѣнія объ играхъ, въ которыхъ подражали движеніямъ животныхъ (оттуда названія: левъ, журавль, лиса, σκώψ), актамъ винодѣла: какъ сбираютъ виноградъ, кладутъ въ точила и т. д. На Делосѣ женскій хоръ исполнялъ гипорхему: пѣлъ про Латону и Артемиду, чарующую пѣснь о мужахъ и женахъ старины, и такъ искусно подражалъ, подъ звуки кастаньетъ, голосамъ разныхъ людей, что всякому мнилось, будто онъ самъ себя слышитъ (Hymn. Apol. Delph. 146 слѣд.). Пляшущіе носили соотвѣтствующіе костюмы и имена дѣйствующихъ лицъ миѳа (Plut. Συμποσιακά IX, 15); по другому

показанію (Lucian. Περὶ ὀρχήσεως 16), пока хоръ двигался, нѣсколько человѣкъ болѣе искусныхъ, отдѣлившись отъ него, выражали жестами содержаніе дѣйствія. Такъ плясали приключенія Діоскуровъ, изступленіе Аякса, судъ Париса, смерть Гектора, и еще въ послѣднюю пору язычества — подвиги и бѣшенство Иракла; въ Пирѣ Ксенофонта юноша и дѣвушка представляютъ встрѣчу Діониса съ Аріадной, покинутой на Наксосѣ и т. д. Изящныя движенія пляски и выразительная мимика возведены были въ искусство: пляска подражала пѣнію музъ (Платонъ), изображала своимъ ритмомъ нравы, страсти, дѣйствія (Аристотель); ей доступны всѣ историческіе и поэтическіе сюжеты (Лесбонаксъ изъ Митилены); жестъ замѣняетъ ей слово, отгуда названіе для владѣющихъ выразительною мимикой: χειρόσοφοι (Лесбонаксъ); она наставляетъ и вмѣстѣ ритмически настраиваетъ души зрителей (Лукіанъ).

Психо-физическій катарзисъ древней игровой пѣсни перешелъ въ эстетическій.

Принципъ двухъ или нѣсколькихъ хоровъ, отмѣченный нами въ поэзіи некультурныхъ народностей, удержался и въ условіяхъ культуры [1]). Достаточно привести греческіе примѣры, тѣмъ болѣе интересные, что они продѣлали эстетическую эволюцію, перейдя за по|рогъ художественной драмы. Въ «Щитѣ Иракла», 79—18
поэмѣ, приписываемой Гезіоду, изображены два свадебныхъ хора, одинъ съ киѳарой, другой съ скрипкой; напомню свадебные хоры Сапфо. У Плутарха въ біографіи Ликурга три хора; хоръ старцевъ начинаетъ: Когда-то и мы были здоровыми молодцами (Ἁμὲς πόκ' ἦμες ἄλκιμοι νεανίαι), мужи подхватываютъ: Мы таковы, коли желаете, полюбуйтесь нами (Ἁμὲς δέ γ'εἰμές, αἰ δέ λῇς, αὐγάσδεο); а мы будемъ сильнѣе всѣхъ (Ἁμὲς δέ γ'ἐσσόμεσθα πολλῷ κάῤῥονες) припѣваютъ ребята. Укажу на дихорію греческой трагедіи, на два перепѣвающихся, иногда состязаю-

1) См. выше мою статью: Эпическія повторенія, какъ хронологическій моментъ.

щихся хора греческой комедіи. Изъ дихоріи рождалось амебейное состязаніе или чередованіе отдѣльныхъ пѣвцовъ.

На почвѣ хорической поэзіи культурныхъ народностей границы календарно-обрядовой и календарно-бытовой поэзіи съуживаются. Многое, что въ древнемъ быту подчинялось физіологическимъ, либо профессіональнымъ спросамъ, обусловленнымъ порою года, вышло изъ-подъ ихъ вліянія и отбывается болѣе или менѣе свободно. Я имѣю въ виду хотя бы брачныя отношенія, старая календарная обусловленность которыхъ сохранилась лишь въ отдѣльныхъ переживаніяхъ. Образцы календарно-обрядовыхъ игръ, приводимые далѣе, не дадутъ намъ повода коснуться вопроса, не всегда разрѣшимаго въ отдѣльныхъ случаяхъ, о границахъ между обрядомъ, въ нашемъ обычномъ пониманіи этого слова, и культомъ, предполагающимъ бо́льшую органичность формъ, пластически выраженную идею божества, цѣльность миѳа. Обрядъ велъ къ культу и могъ не доразвиться до него, но онъ могъ сохранить и память о культѣ, отжившемъ или устраненномъ, сохраниться, какъ переживаніе полупонятаго обихода и лишенная содержанія внѣшность. На Ливанѣ, въ ночь на 21-е сентября, мужчины и женщины пляшутъ въ теченіе всей ночи вокругъ священнаго дуба; римская надпись на алтарѣ финикійскаго храма Солнцу, стоявшаго выше, посвящена богу-покровителю плясовыхъ игрищъ. Освященіе полей живетъ въ современномъ обрядѣ и совершается семьей, общиной; въ Римѣ выработалась для этой цѣли коллегія арвальскихъ братьевъ, мы знаемъ ихъ заговорную орхестическую пѣсню съ припѣвомъ triumpe. Наши весенніе хороводы и греческіе хоровые гимны находятся въ такихъ же взаимныхъ отношеніяхъ. Обрядъ перешелъ въ культъ, формы остались тѣ же, и въ вопросѣ объ ихъ генезисѣ мы считаемся съ ними безразлично. Иной критерій явится, когда на почвѣ культа и культурнаго миѳа обрядовая
19- 80 сторона разовьется до | новаго художественнаго созданія и побѣговъ поэзіи. Мы встрѣтимся съ этимъ вопросомъ при началахъ греческой драмы.

Пока обратимся къ анализу нѣкоторыхъ календарныхъ обрядовъ и сопровождающаго ихъ хорового дѣйства, чередуя современное съ древнимъ. Выборъ опредѣлился нашей цѣлью: услѣдить выдѣленіе пѣсни изъ обрядовой связи.

По римскому повѣрью въ Срѣтенье зима встрѣчается съ лѣтомъ, чтобы съ нимъ побороться, а на Благовѣщеніе, говорятъ, что весна зиму поборола. У насъ это преніе лѣта и зимы, кончающееся пораженіемъ послѣдней, выражается въ формѣ игры: осадой снѣжнаго города; либо соломенное чучело, изображающее зиму или смерть, обносится съ пѣснями по полямъ, а затѣмъ сжигается или бросается въ воду. — На западѣ этотъ обрядъ разработанъ подробнѣе, и у него есть свои литературныя исторіи. Въ воскресенье Laetare, въ срединѣ поста, когда зима и лѣто, морозъ и тепло уравновѣшиваютъ другъ друга, еще недавно совершалась игра, представлявшая борьбу лѣта и зимы, особливо на берегахъ верхняго и средняго Рейна. На сцену выходило двое мужчинъ, одинъ окутанный зеленью, другой соломой и мохомъ, Лѣто и Зима, и состязались другъ съ другомъ. Зима побѣждена, съ нея срывали ея костюмъ, при чемъ собравшаяся молодежь, вооруженная большими жердями, пѣла пѣсни въ привѣтъ веснѣ и на глумленіе зимѣ:

Stab aus, Stab aus,
Stecht dem Winter die Augen aus.

Древнѣйшее упоминаніе этой игры восходитъ къ 1542 году; въ летучихъ листкахъ 1576 и 1580-хъ годовъ сохранилась и соотвѣтствующая пѣсня. Вотъ ея содержа́ніе: Зима и Лѣто выступаютъ другъ противъ друга среди толпы слушателей, въ веселый день встрѣчи лѣта, и препираются: кто изъ нихъ господинъ, кто слуга? Лѣто пришло съ своею челядью изъ Oesterreich, съ востока, гдѣ всходитъ солнце, и велитъ Зимѣ убраться. А Зима, грубый крестьянинъ, въ мѣховой шапкѣ, явилась съ горъ, принесла съ собою студеный вѣтеръ, грозитъ снѣгомъ и не думаетъ удалиться: она похваляется бѣлоснѣжными полями, Лѣто

зелеными долами; лѣтомъ произрастаютъ травы и листья, зимой изобрѣтены разные хорошіе напитки; лѣто даетъ сѣно, жито, вино, но все это уничтожается зимой, и т. д. Очевидно, все это содержаніе распредѣлялось, какъ вопросы и отвѣты, между глав-
20—81 ными дѣйствующими лицами, за которыми стояла ихъ | «челядь», хоры. Побѣда остается за Лѣтомъ, Зима называетъ себя его работникомъ и проситъ подать ему руку, чтобы вмѣстѣ пойти въ другія страны. Тогда Лѣто объявляетъ, что бой конченъ, и желаетъ всѣмъ покойной ночи.

Эта обрядовая игра извѣстна въ Швабіи, Швейцаріи, Баваріи и Хорутаніи. Здѣсь, въ Гурской долинѣ, съ наступленіемъ весны, парни составляютъ двѣ группы: старшая изображаетъ зиму, младшая лѣто. Въ подобающемъ нарядѣ, съ соотвѣтствующими аттрибутами, обѣ группы прогуливаются въ ясный весенній день по селу, состязаясь передъ домами зажиточныхъ крестьянъ въ пѣніи пѣсенъ, пока лѣто не побѣдитъ. Происходитъ это обыкновенно въ мартѣ, мѣстами въ день Срѣтенія.

Игра дала содержаніе двумъ пѣснямъ XIV и XV вѣковъ, одной нидерландской драмѣ и драматическимъ діалогамъ Hans'a Sachs'a: Gespräch zwischen dem Sommer und dem Winter (1538) и Ain schöner perck-rayen von Somer und Winter (1565), перенесшимъ преніе на осень, почему и исходъ другой: побѣдительницей является зима.

На французской и англо-норманской почвѣ воспоминаніе о соотвѣтствующемъ народномъ обычаѣ восходитъ къ XIV вѣку. Въ Англіи древнее преніе является въ новой обстановкѣ: вмѣсто олицетвореній лѣта и зимы — характеризующія ихъ растенія: остролистникъ (holy) изображаетъ собою лѣто, плющъ (evy) — зиму, какъ въ сходной нѣмецкой пѣснѣ въ тѣхъ же роляхъ выступаютъ буксъ съ ивой. Преніе между ними отнесено къ святкамъ, порѣ зимняго поворота солнца; извѣстно, что именно къ святочному циклу пріурочены въ народномъ европейскомъ повѣрьи надежды на будущіе посѣвы и урожай и выражающіе ихъ обряды. Въ одной англійской пѣснѣ XV вѣка поется: остролист-

никъ стоитъ въ горницѣ, любо на него поглядѣть, а плющъ за дверями, на морозѣ; остролистникъ съ товарищами пляшетъ и поетъ, плющъ и его служанки плачутъ и ломаютъ руки; у плюща знобъ отъ холода; пусть будетъ то же со всѣми, кто за него стоитъ. У остролистника ягоды алыя, какъ роза, лѣсники и охотники оберегаютъ ихъ отъ звѣрей, а у плюща ягоды черныя, что у терна, ими кормится сова; къ остролистнику прилетаютъ птицы, красивая стая: соловей и попугай, милый жаворонокъ; а у плюща — какія птицы? Ни одной, кромѣ сыча, что кричитъ: у! у! — Припѣвъ этой пѣсни, очевидно, сопровождавшейся, въ пору игрового развитія, переодѣваніемъ и мимическимъ дѣйствомъ, приглашаетъ плющъ покориться противнику. И въ Англіи обрядовое преніе зимы и лѣта дало | сюжетъ для драматическихъ 82—21
эпизодовъ: въ Summer's last will and testament (1593 г.) Thomas'a Nash'a выведены четыре времени года съ товарищами, между ними весна съ ея свитой, она одѣта въ зеленый мохъ, представляющій короткую молодую травку; ея пѣсня подражаетъ пѣнію кукушки и другихъ весеннихъ птицъ. Въ Шекспировскомъ Love's Labour lost 5, 2 весна и зима представлены кукушкой и совой, и въ ихъ пѣсенномъ преніи слышенъ то весенній припѣвъ: ку-ку! то кликъ ночной птицы. Пѣсни, исполняемыя при этомъ спорящими, несомнѣнно сложены Шекспиромъ, но мотивъ игры народный, только разработанный литературно, какъ напримѣръ у Gil Vicente и въ итальянскихъ Contrasti, гдѣ спорящими являются двѣнадцать мѣсяцевъ.

Подобную попытку литературной разработки мы встрѣчаемъ уже въ каролингскую пору, въ одномъ латинскомъ стихотвореніи VIII—IX вѣка, подражаніи III-й виргиліевской эклогѣ; оно свидѣтельствуетъ объ относительной древности лежащаго за нимъ обряда. Весеннимъ днемъ пастухи, спустившись съ горъ, сошлись въ тѣни деревьевъ, чтобы воспѣть кукушку; въ числѣ другихъ юный Дафнисъ и Палэмонъ постарше. Подошли и Весна въ вѣнкѣ изъ цвѣтовъ, и старикъ Зима съ всклокоченными волосами, сошлись и подняли великій споръ о пѣніи кукушки. Весна выра-

жаетъ желаніе, чтобы прилетѣла ея любимая птичка, всѣмъ желанная гостья, съ красненькимъ клювомъ и хорошими пѣснями: пусть приведетъ съ собою веселые всходы и прогонитъ холодъ; спутникъ и любимецъ Феба, умножающаго свѣтъ, она приноситъ въ клювѣ цвѣты, подаетъ медъ, строитъ дома, открываетъ кораблямъ мирныя волны, заводитъ гнѣздо и одѣваетъ смѣющіеся луга. А Зима отвѣчаетъ бранью на кукушку: пусть не прилетаетъ, а спитъ себѣ въ темныхъ берлогахъ; вѣдь она ведетъ за собой голодъ, будитъ войну, нарушаетъ любезный миръ, волнуетъ землю и море. Споръ переходитъ къ тому, кто изъ препирающихся лучше: Зима хвалится своими богатствами, веселыми пирами, сладостнымъ покоемъ и теплымъ очагомъ; Весна порицаетъ лѣнь и веселое житье противницы, спрашиваетъ, кто же ей, сонѣ, припасаетъ достатокъ? То правда, отвѣчаетъ Зима, но такъ какъ вы работаете, собирая для меня, какъ господина, плоды своего труда, то вы — мои рабы. А Весна считаетъ ее не госпожей, а надменною нищей, которой нечѣмъ было бы прокормиться, еслибъ не питала ее кукушка. Тогда рѣшаетъ съ высокаго сѣдалища Палэмонъ, а вмѣстѣ съ нимъ и весь сонмъ пастуховъ: что расто-
22—83 чительной, жестокой зимѣ | надо умолкнуть, и пусть прилетитъ скорѣе дорогая гостья, кукушка, которую все ждетъ, и земля, и море, и небо. Слава ей во вѣки! Слава!

Мы сказали выше, что въ основѣ этого латинскаго диспута лежитъ таковой же, но народно-обрядовой, хорическій или амебейный; именно популярностью этого рода слѣдуетъ объяснить и усвоеніе въ средніе вѣка діалогическаго момента эклоги; пренія бродячихъ потѣшниковъ, школьные диспуты, художественные тенцоны и débats средневѣковыхъ поэтовъ, — все это уложилось въ мѣрку этой популярности[1]). При анализѣ литературныхъ преній необходимо имѣть въ виду возможность взаимныхъ вліяній и разнообразныхъ скрещиваній, но исходною точкой, моментомъ, усвоившимъ остальные, всюду является народный обрядъ. Какъ

1) См. мои Эпическія повторенія, l. c., стр. 283.

въ Европѣ, въ пору перелома отъ зимы къ веснѣ, они выступали въ спорѣ другъ съ другомъ, такъ они являются, въ тѣхъ же отношеніяхъ, въ сказкѣ сѣверо-американскихъ индійцевъ и въ эзопической баснѣ (Halm, 414).

Къ спору зимы и весны-лѣта, побѣждавшаго противника, примыкало торжественное чествованіе побѣдителя: декоративный обрядъ, распространенный въ былое время отъ Скандинавіи и Сѣверной Германіи до Франціи и Италіи. Я имѣю въ виду обходы Mairösleín въ Эльзасѣ, процессіи майскаго графа и графини, хожденіе въ лѣсъ за маемъ, символомъ не только обновившейся природы, но и производительной силы, зеленой вѣткой, деревомъ, березкой русскаго обряда; въ великорусскихъ губерніяхъ ее срубаютъ о Семикѣ, наряжаютъ въ женское платье, либо обвѣшиваютъ разноцвѣтными лентами и лоскутками и несутъ изъ лѣса въ деревню, гдѣ она остается въ какомъ-нибудь домѣ гостейкой до Троицына дня. Драматическій характеръ этихъ празднествъ удержался, въ поздней перелицовкѣ, за итальянскимъ Maggio: это — дерево, вѣтка майскаго обряда, и вмѣстѣ съ тѣмъ названіе драматическихъ пьесъ необрядового характера, значенія которыхъ мы еще коснемся.

Въ нѣмецкомъ «преніи», въ народныхъ обрядахъ выноса, изгнанія смерти-зимы и кликанія весны, зима и весна представляются раздѣльными, враждебными другъ другу существами, въ чередованіи побѣды и пораженія. Когда эта двойственность сольется въ представленіе чего-то одного, то обмирающаго, то возникающаго къ новой жизни, религіозное сознаніе подвинется на пути развитія: борьба | жизни и смерти примкнетъ къ миѳу 84—23
*одного* существа, бога, выразится въ соотвѣтствующихъ обрядахъ календарнаго характера; когда этотъ миѳъ обобщится психологическими мотивами, онъ дастъ матеріалъ для художественной діонисовской драмы; либо онъ выйдетъ изъ предѣловъ годичной смѣны зимы и весны къ діонисовскимъ тріэтеріямъ, наконецъ, переселится къ концу мірового года, къ концу дней, когда за гибелью всего существующаго ожидали иного свѣтлаго порядка

вещей. Календарный миѳъ станетъ эсхатологическимъ; такую то эволюцію пережилъ сѣверный миѳъ о Бальдрѣ [1]).

Но вернемся къ смѣнѣ весны и зимы въ ея новомъ пониманіи. Представляли себѣ, что кто-то умеръ, погибъ, что его убили изъ зависти, ревности, — и его оплакиваютъ; но пришла весна, онъ очнулся, все зажило, даже маны выглянули на Божій свѣтъ, керы, русалки; въ Германіи о святкахъ души умершихъ проносятся въ сонмѣ Дикой охоты: очевидно весенній образъ, отодвинутый къ началу года; въ томъ же освѣщеніи представляются мнѣ теперь и генварскія русаліи болгаръ. По манамъ творятъ поминки, они наводятъ страхъ, — и въ то же время въ эротической хоровой пѣснѣ раздается призывъ къ любви. Наканунѣ зимы, съ поворотомъ солнца эта пѣсня раздавалась снова, смѣняясь печальнымъ настроеніемъ: весну-лѣто хоронили, и снова показывались маны, мчалась Дикая охота, и проносился сонмъ Иродіады. Оба момента печали и ликованія отразились въ разномъ чередованіи и въ весеннихъ играхъ, и въ циклѣ обрядовъ, выражавшихъ, что лѣто пошло на склонъ. Сложились типическія легенды о раноотцвѣтшемъ юношѣ, сраженномъ богомъ, растерзанномъ, брошенномъ въ воду, Линѣ или Адонисѣ, Бормѣ или Пелузіи, Гилосѣ или Литіэрзѣ, Діонисѣ; легенды, вышедшія изъ аграрнаго обряда и настроившія его пѣсни: о Линѣ сѣтовали за сборомъ винограда, о Пелузіи — хлѣбопашцы Пелузіи, Борма оплакивали маріандинскіе жнецы, къ Гіагнису они взывали во Фригіи съ просьбой о дождѣ: онъ не даромъ погибъ въ Меандрѣ, вверженный туда Иракломъ. Въ Малороссіи хоронили соломенное чучело Ярилы, вооруженное фаллусомъ, голося надъ нимъ: Померъ онъ, померъ! Не встанетъ онъ больше! Что за жизнь, если тебя нѣтъ! И затѣмъ этотъ сраженный, умершій, воскресалъ, и все радо-
24—85 валось. Въ Малороссіи, въ | началѣ весны, въ первый понедѣль-

---

1) Для слѣдующаго см. мой Гетеризмъ, побратимство и кумовство въ купальской обрядности (*Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія*, 1894, февраль, passim) (III серія н. изданія) и Разысканія №№ XIV, XV и XVI (IV серія н. изданія).

никъ Петровки, хоронили соломенную куклу, надъ которой причитали:

Померъ, померъ, Кострубонько,
Сивый, милый голубонько!

Либо умершаго представляла дѣвушка, лежавшая на землѣ: вокругъ нея двигался съ печальною пѣсней хороводъ; немного погодя она вскакивала, и хоръ весело запѣвалъ:

Оживъ, оживъ нашъ Кострубонько,
Оживъ, оживъ нашъ голубонько!

Въ Эпирской Загоріи дѣвушки собираются для игры въ Зафира (*νὰ παίζουν τὸ Ζαφείρη*): дѣвушка или мальчикъ представляютъ его, усопшаго, остальные покрываютъ его цвѣтами и причитываютъ, но лишь только раздастся заповѣдный припѣвъ (*γιὰ σιουκ μωρὲ Ζαφείρη μου*), мнимый покойникъ вскакиваетъ и, среди общаго хохота и веселья, пускается ловить дѣвушекъ, бросившихся вразсыпную; какую поймаетъ, той быть Зафиромъ; игра кончается пѣніемъ обрядовыхъ весеннихъ пѣсенъ. Иной разъ Зафира изображаютъ четыре листка чемерицы, крестообразно прикрѣпленныхъ къ землѣ шипами аканта, либо кукла. На Ливанѣ среди греческаго населенія мальчики ходили прежде на Пасхѣ изъ дома въ домъ, изображая воскресеніе Лазаря, на Кипрѣ, въ день его памяти, кто-нибудь, одѣтый по праздничному, представляетъ такимъ же образомъ усопшаго; въ его оживленіи принимаетъ участіе и духовенство. Церковь овладѣла весеннимъ обрядомъ, и мы въ состояніи различить долю народнаго и церковнаго элементовъ и въ кахетинской лазарэ, куклѣ, съ которою въ пору засухи ходятъ дѣвочки, распѣвая пѣсни-моленія о дождѣ, и въ обычаѣ болгарскихъ дѣвушекъ лазарвать на шестой недѣлѣ поста, при чемъ имъ подаютъ хлѣбъ, который и зовется куклой [1]).

---

1) Сл. мои Разысканія VIII, стр. 312—314, 457 (примѣчанія къ стр. 312—314) и Δελτίον τῆς ἱστορ. καὶ ἐθνολογ. ἑταιρίας τῆς Ἑλλάδος τομ. V, τεῦχ. 18, стр. 347 слѣд. (Λείψανα τῆς λατρείας τοῦ Λίνου καὶ Ἀδόνιδος ἐν Ἠπείρῳ ὑπὸ τοῦ Δ. Μ. Σάρρου).

Мнѣ уже довелось при другомъ случаѣ[1]) поднять вопросъ о возможности перенесенія и усвоенія извѣстной не-христіанской обрядности, уже осложненной гдѣ-нибудь формами и именами христіанской легенды. Къ лазарскимъ пѣснямъ и дѣйству присоединю и другой примѣръ: въ русскомъ повѣрьи Кузьма и
25—86 Демьянъ представляются | ковачами: они куютъ «свадебку», что не трудно было бы объяснить символомъ брака — связи, но въ Изерніи, городкѣ близъ Неаполя, тѣ же святые являются въ болѣе откровенной роли, указывающей на слѣды мѣстнаго пріапическаго культа: къ нимъ обращаются съ молитвой дѣвушки и неплодныя жены и на ихъ алтарь возлагаютъ, въ видѣ приношенія, восковыя фигурки въ образѣ фаллуса. Такимъ образомъ и Лазарь далъ лишь имя народному обряду, выражавшему идею оживленія, оплодотворенія, любви, дождя. Оттуда въ болгарскихъ обходахъ типъ «невѣсты», которую представляетъ одна изъ дѣвушекъ; въ Крыму, въ Лазареву субботу, молодежь устраиваетъ скачки: это она встрѣчаетъ Лазаря и Пелагію. По легендѣ (греческой) она дочь Мангупскаго князя, властвовавшаго надъ православными греками, была при смерти, а «четырехдневный Лазарь» отпросился у Бога, чтобы исцѣлить ее въ день своего воскресенія. Можетъ быть, и Пелагія явилась замѣной какого-нибудь образа, аналогію къ которому мы найдемъ въ «пáрахъ» весенней обрядности.

Богъ оживаетъ; либо онъ покоился сномъ, и его будятъ. Въ Нерехтѣ, въ четвергъ передъ Духовымъ днемъ, дѣвушки кумятся, цѣлуясь черезъ вѣнокъ, сплетенный въ нижнихъ вѣтвяхъ дерева; одна изъ нихъ бросается на траву, будто опьяненная, и представляется спящею; другая будитъ ее поцѣлуемъ. Въ Бріансонѣ (Дофинэ) существуетъ такой майскій обычай: молодой человѣкъ, милая котораго его покинула, либо вышла замужъ за другого, лежитъ на землѣ, окутанный зеленью, будто спитъ; это le fiancé du mois de May; дѣвушка, чувствующая къ нему склонность, по-

1) См. Гетеризмъ l. c. стр. 288 слѣд.

даетъ ему руку; они идутъ въ таверну — первая пара въ пляскѣ; въ томъ же году они обязаны обвѣнчаться.

Съ проводами лѣта картина мѣняется: за любовными пѣснями нашего ивановскаго цикла слѣдуютъ похороны — сожженіе Купалы.

Миѳы о Діонисѣ и Адонисѣ обняли весну и зиму, идею жизни и смерти. О діонисовскихъ обрядахъ мнѣ придется говорить въ связи съ вопросомъ о началахъ греческой драмы; Адонисъ далъ сюжетъ для декоративной александрійской пантомимы, воспѣтой Ѳеокритомъ. По легендамъ — онъ плодъ тайной связи отца съ дочерью (Theias'а съ Смирной, Киниры съ Миррой), любимецъ Афродиты, убитъ вепремъ, образъ котораго принялъ Арей или Аполлонъ; треть года онъ проводилъ у Персефоны, весной возвращался на землю. Весеннія адоніи въ Библосѣ начинались съ сѣтованія по немъ: вокругъ изображенія усопшаго женщины причитали, били себя въ грудь, пѣли подъ | звуки флейты адоніазмы; 87—26
обрѣзывали себѣ волосы въ знакъ печали, либо въ теченіе дня отдавались каждому проходящему, и мзда назначалась въ жертву Афродитѣ; обрядъ, отвѣчающій кипрійской легендѣ о сестрахъ Адониса, отдавшихся чужеземцамъ (Apollod. 3, 14, 3). На другой день праздновали возстаніе Адониса, и раздавались клики: Живъ, живъ Адонисъ! вознесся на небо (Luc. De Dea syr. 6). Александрійскія адоніи отбывались въ концѣ лѣта, и порядокъ обряда былъ другой; мы знаемъ его по описаніямъ Ѳеокрита и Біона: фигуры Адониса и Афродиты покоились на ложѣ — символъ ихъ брачнаго союза:

Ложе твое пусть займетъ, Киѳерея, прекрасный Адонисъ:
Онъ вѣдь и мертвый прекрасенъ; прекрасенъ, какъ будто уснувшій;
Въ мягкихъ одеждахъ его положи почивать благолѣпно,
Въ коихъ съ тобою вкушалъ онъ глубокою ночью священный
Сонъ на ложѣ златомъ [1]).

1) Біонъ, Надгробная пѣснь Адонису у *В. Латышева*, Переводы изъ древнихъ поэтовъ (С.-Пб. 1898, стр. 34 и слѣд.).

Вокругъ разставлены плоды, пироги, изображенія различныхъ животныхъ и такъ называемые «садики» Адониса, горшки съ засѣянной въ нихъ обрядовой, быстро поднимающеюся и увядающею зеленью, символомъ производительности и вмѣстѣ могильнымъ: ихъ звали ἐπιτάφιοι. У Өеокрита пѣвица славитъ Афродиту, къ которой черезъ годъ Горы вернули милаго отъ вѣчныхъ волнъ Ахеронта; пусть порадуется сегодня, завтра же на зарѣ женщины понесутъ его въ море, распустивъ волосы, обнаживъ грудь, съ громкою пѣсней и пожеланіями возврата: «Будь къ намъ милостивъ, Адонисъ, теперь и въ будущемъ году; милостивымъ ты пришелъ, будь такимъ же, когда вернешься». Надгробная пѣснь Адониса у Біона, сохранившая обрядовой refrain, заставляетъ плакать по немъ горы и дубы, и рѣки, и соловья; причитаетъ сама Киприда, но пѣсня кончается не пожеланьемъ, а призывомъ къ веселью:

Нынѣ свой плачъ прекрати, Киөерея, вернися къ веселью:
Снова ты слезы прольешь, черезъ годъ снова плакать придется.

На фонѣ этихъ весеннихъ и лѣтнихъ празднествъ вырисовываются пары: дѣвушка, будящая майскаго жениха, майскіе графъ и графиня, Robin Hood и Maid Marian, Купало и Марена, Иванъ и Марья бѣлорусскихъ пѣсенъ и малорусскихъ преданій, Адонисъ и Афродита, Діонисъ и обрученная ему жена архонта василевса
27—88 въ обрядѣ | Анөестерій. Они — выраженіе идей смерти и любви, наполнившихъ содержаніе и практику обрядовъ; ихъ эротизмъ, находящій себѣ параллель въ соотвѣтствующихъ хоровыхъ играхъ некультурныхъ народностей, восходитъ къ эпохѣ коммунальныхъ браковъ и первоначальной пріуроченности половыхъ сношеній къ извѣстнымъ временамъ года[1]. О безстыдствѣ купальскихъ обычаевъ говоритъ уже блаженный Августинъ, и свидѣтельствуетъ для XVI вѣка нашъ игуменъ Панфилъ; храмовому эротизму весеннихъ адоній въ Библосѣ отвѣчаетъ показаніе

1) См. мой Гетеризмъ l. c. стр. 311; ib. 290—4; сл. выше стр. 242.

Stubbs'а о майскихъ празднествахъ въ Англіи XVI вѣка: толпы народа выходили въ горы и лѣсъ, приносили майское дерево, вокругъ котораго плясали; разгулъ былъ такъ великъ, что третья часть дѣвушекъ теряла цѣломудріе. Позже этотъ эротизмъ смягчился, принявъ въ переживаніяхъ обряда формы брака и кумовства. У насъ «невѣстятся» въ первое воскресенье послѣ Петрова дня; у славянъ свадьбы являются кое-гдѣ пріуроченными къ извѣстнымъ годовымъ срокамъ; у кассіевъ въ Ассамѣ, въ маѣ мѣсяцѣ, отбывается большой плясовой праздникъ, при которомъ женщины и дѣвушки, пользуясь обычнымъ правомъ, выбираютъ себѣ пару, женатаго или холостого. Въ Kindleben'ѣ, близъ Готы, въ Вознесенье, парни и дѣвушки сходятся на смотрины подъ старой липой: кто съ кѣмъ пропляшетъ подъ нею, и они вмѣстѣ вернутся, это знакъ, что пары помолвились. Въ средней и южной Италіи молодые люди обоего пола кумятся на Ивановъ день съ обрядностью, напоминающею адоніи и ихъ двойственный символизмъ любви и смерти: весною готовятъ сосуды, съ засѣянными въ нихъ традиціонными растеніями; когда они взойдутъ, ихъ ставятъ въ страстную недѣлю на плащаницу; они такіе же надгробные (piatta di sepulcru), какъ садики Адониса. Ихъ главная роль объ Ивановѣ днѣ, когда кумятся: ихъ выставляли у оконъ, украшали лентами, въ былое время, до церковнаго запрета, и женскими статуэтками, либо фигурками изъ тѣста на подобіе пріапа.

Въ современной весенней пѣснѣ, какъ, вѣроятно, и въ старо-французскихъ майскихъ reverdies, отзвуки этого эротизма не выходятъ изъ границъ новыхъ бытовыхъ порядковъ, но еще даютъ сюжеты и настроенія: просьба любви, исканіе, порывы къ свободѣ наслажденія, бѣгство изъ супружеской неволи, ухаживаніе, сватовство. Обо всемъ этомъ поется, все это играется въ хороводѣ, choreas venereas, какъ назвалъ ихъ одинъ изъ пѣвцовъ Carmina Burana, но пѣсня и | отвлекалась отъ дѣйства, балладная, 89—28
новеллистическая, иногда съ моментами игрового діалога. Пѣсня о связи брата съ сестрой выросла на почвѣ купальскихъ обы-

чаевъ и легенды, напоминающей адонисовскую; другую широкораспространенную балладную пѣсню русскіе варьянты позволяютъ привязать не только къ весеннему хороводу, но и къ обряду. Мы знаемъ, какъ весною оплакиваютъ, а затѣмъ привѣтствуютъ воскресшаго Кострубоньку; въ одной малорусской весенней игрѣ дѣвушка стоитъ въ срединѣ хоровода и, обращаясь къ одной изъ участницъ, говоритъ: Христосъ воскресе! Та отвѣчаетъ: Воистину воскресе! Чи не бачили моего Кострубонька? спрашиваетъ первая; отвѣтъ: Пішовъ у поле орати. Тогда дѣвушка, что̀ въ срединѣ хоровода, представляется, что плачетъ, и поетъ съ поддержкою хора:

Бідна-жъ моя головонька,
Несчастлива годиночка,
А що жъ бо я наробила,
Що Коструба не злюбила!
Прийди, прийди, Кострубочку,
Стану съ тобой до шлюбочку,
А у неділю, у неділечку,
При раннему сніданничку.

Далѣе чередованіе вопросовъ и отвѣтовъ: Чи не бачили моего Кострубоньки? — Лежитъ на поле слабий; умирае; везутъ на цвинтарь; уже поховали. Получивъ такой отвѣтъ, дѣвушка вдругъ принимаетъ веселый видъ, плещетъ въ ладоши, топаетъ ногами, а хороводъ поетъ весело:

Хвалю тебе, Христе Цару,
Що мой милий на цвинтару!
Ноженьками придоптала,
Рученьками приплескала.
А теперь, мій Кострубоньку,
Не лай, не лай, моеі мами,
Ти у глубокій уже ями.

(*Чубинскій,* Нар. днев., стр. 17—18, № 16).

Въ другой хороводной пѣснѣ уже нѣтъ обрядового имени Коструба: жена выбѣжала, чтобы поплясать, старый мужъ является, и хоровая игра переходитъ въ пререканіе, въ обмѣнъ вопросовъ и отвѣтовъ, съ припѣвомъ и вмѣшательствомъ хора.

Таково, въ сущности, построеніе и старой провансальской пѣсни, съ перебоемъ refrain'а и возгласами въ концѣ каждаго стиха, видимо указывающими на хоро|вое исполненіе [1]). Пѣсни на 90—29
тотъ же сюжетъ существуютъ въ современномъ Провансѣ и Гаскони, извѣстны и ломбардскія плясовыя XV вѣка [2]). Либо жена заплясалась, и мужъ зоветъ ее домой: тамъ дѣти плачутъ, ѣсть спать хотятъ; дѣйствующія лица только мимируютъ, за нихъ говоритъ хоръ (малорусская). Или женѣ, забывшейся въ веселой пляскѣ, говорятъ, что мужу дома нечего ѣсть, пить; поѣстъ, напьется и безъ меня, отвѣчаетъ она; мужъ умеръ: пусть женщины поплачутъ надъ нимъ, пѣвчіе его отпоютъ, попы погребутъ, черви съѣдятъ. Такъ въ Лесбосской хоровой пѣснѣ, къ которой я указалъ французскую параллель; вотъ и нѣмецкая, вѣроятно, исполнявшаяся когда-то хоромъ:

Frau, du sollst nach Hause kommen,
Denn dein Mann ist krank.
Ist er krank, so sei er krank,
Legt ihn auf die Ofenbank,
Und ich komm nicht nach Hause.

Далѣе ей говорятъ: твоему мужу стало хуже, онъ скончался, его выносятъ, хоронятъ; она все не хочетъ вернуться, но когда ей сообщаютъ, что пріѣхали женихи, она велитъ не отпускать ихъ:

Sind die Freier in dem Haus.
Ei so lasst mir keinen raus,
Und ich komm gleich nach Haus.

Въ другомъ варіантѣ жена, при повторяющихся вѣстяхъ о болѣзни мужа, продолжаетъ плясать, каждая строфа кончается ея словами:

Noch a Tänzal oder zwei,
Und dann wer i gleich hamet gehn;

---

1) См. мои Эпическія повторенія, l. c. стр. 281—282 прим. 2; сл. ibid. стр. 280 слѣд.

2) См. *R. Renier*, Appunti sul contrasto fra la madre e la figliuola стр. 19, прим. 5; см. еще колядку № 137 у *Чубинскаго*, Нар. днев., стр. 409.

Только когда она слышитъ, что «en Andrer ist schon da», она отвѣчаетъ:

n'Ander da?
Hopsasa!
Nun kan Tänzal mehr, bedank mich schön!
Jetzt, jetzt werd i glei hamed gehn.

Содержаніе слѣдующихъ русскихъ игръ — сватовство: нѣсколько дѣвушекъ становятся въ рядъ, взявшись за руки; про-
30—91 тивъ нихъ | особо двѣ дѣвушки. Кланяясь однѣ другимъ, онѣ поютъ поочередно; начинаютъ стоящія особо, хоръ отвѣчаетъ:

— Царівно, мостіте мости,
Ладо моє, мостите мости!

(Тотъ же припѣвъ послѣ каждаго стиха).

«Царенку, вже й помостили».
— Царівно, ми ваши гості.
«Царенку, зачимъ ви, гості?»
— Царівно, за дівчиною.
«Царенку, за которою?»
— Царівно, за старшенькою.
«Царенку, старшенька крива».
— Царівно, такъ ми й пидемо.
«Царенку, такъ вернітеся».
— Царівно, мостіте мости, и т. д.

Слѣдуетъ такое же предложеніе, касающееся «підстаршей» дѣвушки; но она слѣпа; сваты хотятъ удалиться, ихъ задерживаютъ, и въ третій разъ оказывается, что они пришли за «меньшенькою».

«Царенку, такъ не зряжена».
— Царівно, такъ ми й зрядимо.
«Царенку, вже жъ ми й зрядили».
— Царівно, такъ ми й візмемо.

При послѣднемъ стихѣ отдѣльно стоящія дѣвушки, сомкнувшись, поднимаютъ руки вверхъ, а подъ ихъ руками хороводъ пробѣгаетъ вереницею; изъ хоровода послѣдняя дѣвушка остается при первой парѣ. Послѣ этого снова повторяется первая пѣсня

до тѣхъ поръ, пока дѣвушки до послѣднихъ двухъ не перейдутъ къ начальной парѣ, такимъ же порядкомъ, какъ и первыя.

Тотъ же сюжетъ сватовства разработанъ въ слѣдующей пѣснѣ по схемѣ пренія; какъ и въ предыдущей, часть дѣвушекъ представляетъ парней; символическій мотивъ «мощенія мостовъ», знакомый свадебнымъ пѣснямъ (приготовленіе къ браку, брачный поѣздъ), замѣненъ здѣсь другимъ, столь же распространеннымъ, эротическимъ: топтаніемъ проса (сада, винограда и т. д.). Дѣвушки раздѣляются на два ряда-хора, въ десяти шагахъ одинъ отъ другого. Одинъ хоръ поетъ:

А мы просо сіяли, сіяли,
Ой дідъ ладо, сіяли, сіяли!

| Второй хоръ: 92—31

А мы просо вытопчемъ, вытопчемъ,
Ой дідъ ладо, вытопчемъ, вытопчемъ!

(Припѣвъ, повторяющійся послѣ каждаго стиха).

Такъ продолжаютъ, чередуясь:

— А чимъ же вамъ витоптать?
«А ми коні випустимъ».
— А ми коні переймемъ.
«Да чимъ вамъ перейнять?»
— Ой шовковымъ неводомъ.
«А ми коні викупимъ».
— Ой чимъ же вамъ викупить?
«А ми дамо сто рублівъ».
— Не треба намъ тисячи.
«А ми дамо дівчину».
— А ми дівчину візмемо.

Первый хоръ поетъ:

Нашого полку убуде, убуде,

второй:

Нашого полку прибуде, прибуде.

Изъ перваго полка дѣвушка перебѣгаетъ во второй, и это продолжается, пока всѣ не перебѣгутъ.

Къ распространеннымъ мотивамъ весеннихъ пѣсенъ относятся жалобы жены, неудачливой въ бракѣ (Malmariée, Malmaritata), монастырской заключенницы; либо дѣвушка откровенно пристаетъ къ матери, чтобы она выдала ее замужъ: широко распространенный мотивъ канцоны del nicchio, которую въ Декамеронѣ предлагаютъ спѣть Діонео. Такою именно просьбой о мужѣ кончается хоровая игра изъ Минской губерніи: она играется на Благовѣщеніе и носитъ названіе «Шума»; этого «Шума», ходящаго въ «диброви», изображаетъ мальчикъ лѣтъ шести, переходящій во время пѣсенъ по рукамъ играющихъ. Просьба дѣвушки, очевидно, отвѣчаетъ общему содержанію игры съ ея весенними надеждами на урожай, идеями оплодотворенія: отзвуки наивной физіологической подкладки. Во Владимірской губерніи въ Семикъ «водятъ Колосокъ»: молодыя женщины, дѣвушки и парни собираются у села и, попарно схватясь руками, становятся въ два ряда лицомъ другъ къ другу. По ихъ рукамъ ходитъ дѣвочка, убранная разноцвѣтными лентами, каждая послѣдняя пара, по рукамъ которой прошла дѣвочка, забѣгаетъ впередъ;
32—93 такъ образуется безпре|рывный мостъ, постоянно подвигающійся къ озимому полю. Достигнувъ его, дѣвочка спускается съ рукъ, срываетъ нѣсколько колосьевъ ржи, бѣжитъ съ ними въ село и бросаетъ у церкви. Въ это время поютъ пѣсни, въ которыхъ дѣвочку величаютъ царицей.

Ходитъ колосъ по яри,
По бѣлой пшеницѣ.
Гдѣ царица шла,
Тамъ рожь густа,
Изъ колосу осмина,
Изъ зерна коврига,
Изъ полузерна пирогъ,
Родися, родися рожь съ овсомъ,
Живите богаты сынъ съ отцомъ.

Это вводитъ насъ въ кругъ аграрныхъ хоровыхъ игръ, привязанныхъ къ круговороту земледѣльческаго года; ихъ основа — обрядовая, подражательный характеръ напоминаетъ сходныя

пляски ряженыхъ у некультурныхъ народовъ. Напомнимъ турицу славянскаго весенняго обряда, хожденіе съ козой, кобылкой у насъ о святкахъ, аналогическое ряженіе оленемъ, старухой, употребленіе звѣриныхъ масокъ въ святочномъ обиходѣ средневѣковаго запада. Извѣстные очередные моменты вызывали особые приливы хорового веселья: въ пору зимнихъ Діонисій въ Греціи ходилъ веселый комосъ, и раздавались фаллическіе хоры, въ Римѣ versibus alternis opprobria rustica.

Я не имѣю въ виду исчерпать весь относящійся сюда богатый матеріалъ, а ограничусь разборомъ нѣсколькихъ игръ мимическаго характера. Иныя изъ нихъ спустились теперь до спеціально дѣтской традиціи, другія видимо отвязались отъ обряда и не дѣются, а поются свободно.

Въ Малороссіи «дівчата» и «молодиці» образуютъ собою кругъ, въ середину котораго садится нѣсколько дѣвочекъ, вокругъ которыхъ ходятъ и поютъ:

Ой на горі лёнъ, лёнъ,
На горі маковець,
По тысячи молодець,
По шелягу стрілка,
А по денежці дівка.
Мої люби маковочки,
Сходітеся до купочки,
Станьте усі у рядъ.

Потомъ дѣвушки останавливаются и спрашиваютъ у дѣтей, сидящихъ въ срединѣ:

| Соловейку, шпачку, шпачку! 94—33
Чи бувавесь ти въ мачку, мачку!
Чи видавесь, якъ макъ копають?

Дѣти отвѣчаютъ, показывая при этомъ жестами на то, что заключается въ пѣснѣ:

Ой бувавъ я въ тимъ садочку,
Та скажу вамъ всю правдочку:
Ото такъ
Копають макъ.

По бо́льшей части это дѣлается такимъ образомъ: спрашиваютъ: «Чи виорано?» Дѣти отвѣчаютъ: «Виорано». Потомъ опять ходятъ кругомъ, продолжая спрашивать: Чи зараляно? — Зараляно. — Чи заволочено? — Заволочено. — Чи засіяно? — Засіяно. — Чи збірано? — Збірано. — Чи пора молотити? — Пора. Послѣ этого дівчата и молодиці, составляющія кругъ, берутъ дѣтей въ руки и, подбрасывая ихъ вверхъ, поютъ:

Ой такъ, такъ
Молотили макъ.

Сходна великорусская игра: хороводъ выбираетъ мать и нѣсколько дочерей. Одна изъ нихъ обращается къ матери:

Научи меня, мати,
На ленъ землю пахати.

Мать жестами показываетъ, какъ это дѣлать:

Да вотъ эдакъ, дочи, дочушки!
Да вотъ такъ, да вотъ этакъ!

Играющія дочерей подражаютъ движеніямъ матери. Такимъ порядкомъ продѣлываются всѣ пріемы обработки льна; наконецъ, во время работы, дочери начинаютъ заглядываться на парней и вдругъ озадачиваютъ мать новой просьбой:

Научи меня, мати,
Съ молодцемъ гуляти.

Мать сердится и грозитъ дочерямъ побоями, но онѣ ея не слушаютъ и уже не ждутъ наставленія:

А я сама пойду,
Съ молодцемъ плясать буду,
Да вотъ такъ, да вотъ этакъ.

Норманская ronde mimique, параллели къ которой извѣстны
34—95 въ | Каталоніи и Италіи, не привязана, кажется, ни къ какому
обрядовому акту. Сюжетъ — сѣяніе и обработка овса:

Aveine, aveine, aveine,
Que le bon Dieu t'amène!
Avez vous jamais ouï
Comme on sème l'aveine?
Mon père le semait ainsi.

Слѣдуютъ соотвѣтствующія тѣлодвиженія, сопровождающія и дальнѣйшіе вопросы пѣсни: Какъ боронятъ, полютъ, косятъ, вяжутъ, вывозятъ, молотятъ, вѣютъ, мелютъ, ѣдятъ овесъ и т. д., какъ и въ chanson du vigneron или La coupe du vin изображаются послѣдовательно занятія винодѣла:

Plantons la vigne...
La voilà la joli' vigne;
Planti, plantons, plantons le vin;
La voilà la joli' plante au vin,
La voilà la joli' plante!
De plante en bine...
La voilà la joli' bine!
Bini, binons, и т. д.

Слѣдующія строфы продолжаютъ: De bine en pousse, De pousse en branche, De branche en fleur, De fleur en grappe, и, наконецъ, De verre en trinque.

Русская игровая пѣсня выражаетъ мимически и дальнѣйшій актъ: дѣйствіе напитка, пива:

Мы наваримъ пива,
Зеленòва вѝна,
Ладу, ладу, ладу!
Что у насъ будетъ
Въ этомъ пивѣ?
Всѣ вмѣстѣ сойдемся,
Всѣ и разойдемся.

(Сходятся и расходятся). Слѣдуютъ вопросы и отвѣты: «Всѣ мы испосядемъ, Посидимъ да встанемъ» (садятся и встаютъ); «Всѣ мы исполяжемъ, Полежимъ да встанемъ» (ложатся и встаютъ); «Всѣ вмѣстѣ сойдемся» (сходятся); «Всѣ пива напьемся, Всѣ и разойдемся» (расходятся).

Греческіе ἐπηλήνοι ὕμνοι могли отличаться такимъ же мимическимъ характеромъ; у Лонга описываются сельскія забавы: кто-то затянулъ пѣсню, какую за работой поютъ жнецы (IV, 38),
35—96 другой принялся | потѣхи ради подражать движеніямъ винодѣла. — Подобная мимическая пляска выражаетъ у маорисовъ сажаніе и выкапываніе пататовъ.

У румынъ, наканунѣ Новаго года, мальчики и парни ходятъ по домамъ съ пожеланіями, пѣніемъ и дѣйствомъ «Плуговой пѣсни». Пѣніе сопровождается игрой на флейтѣ и звяканіемъ желѣзъ отъ сохи, либо звономъ колокольчика, хлопаніемъ бича и игрой на инструментѣ, прозванномъ «быкомъ»; при томъ тащутъ либо настоящій плугъ, либо игрушечный, украшенный цвѣтами и разноцвѣтною бумагой. Сходный обрядъ существуетъ и у галицкихъ русиновъ. Содержаніе румынской пѣсни провожаетъ земледѣльца отъ его перваго выѣзда въ поле съ плугомъ къ пашнѣ, посѣву и жатвѣ, на мельницу, а оттуда въ домъ, гдѣ печется румяный святочный «колачъ» [1]). Это годъ румынскаго земледѣльца, воспѣтый и сыгранный, въ надеждѣ, что представленное въ дѣйствѣ осуществится, что именно символическое дѣйство вызоветъ его осуществленіе. Очень вѣроятно, что и такія потѣшныя игры, какъ сѣяніе мака, пѣсни объ овсѣ и лозѣ имѣли когда то такое же магическое значеніе.

Въ основѣ многихъ народныхъ обрядовъ лежитъ психологическій параллелизмъ съ недосказаннымъ членомъ параллели [2]); это — желаемое; дѣйствіе вызываетъ дѣйствіе; съ окрѣпшимъ значеніемъ слова, чарующая сила присвоивается ему. Мы уже отмѣтили такую именно послѣдовательность развитія въ составѣ заговора. Когда въ совокупности обрядовыхъ моментовъ зародится представленіе божества, дѣйствія будутъ исходить отъ него, слово и подражательный актъ обратятся къ нему. Въ Малороссіи

1) См. Разысканія, VII, стр. 114 слѣд.

2) Объ одночленномъ параллелизмѣ см. Психологическій параллелизмъ, l. c., стр. 56 слѣд.

ребятишки ходятъ подъ Новый годъ, посыпая зерномъ хозяевъ и хаты, приговаривая: «На счастье, на здоровье, на Новый годъ! Сады, Боже, жито, пшеницю и всяку пашныцю», послѣ чего поется «посыпальница»:

А въ поли, поли самъ плужокъ ходе,
А зы тымъ плужкомъ самъ Господь ходе,
Святый Петро погоняе.
Богородица істы носыла,
Істы носыла, Бога просыла:
Зароды, Боже, жито, пшеныцю,
Жито, пшеныцю, всяку пашныцю.

(*Этнограф. Обозр.*, VII, 73).

| Подражательное дѣйствіе румынскаго обряда переселилось 97—36
въ миѳъ, въ легенду, подсказанную на этотъ разъ апокрифомъ о томъ, какъ «Христосъ плугомъ оралъ»; иногда пашущими являются святые: Василій, Илья и др. Но такое развитіе отъ обряда къ миѳу могло совершаться и органически: такъ сложились изъ жатвеннаго обихода миѳы и пѣсни о Линѣ, Манеросѣ и др. Такія миѳологическія пѣсни, отрѣшившись отъ обряда, поются отдѣльно, какъ съ другой стороны, обрядъ, отрѣшившись отъ своего содержанія, можетъ очутиться простою мимическою игрой; таково, быть можетъ, отношеніе распространенной повсюду пляски «мечей» (нѣмецкіе Schwerttänze, Bacchuber въ Бріансонѣ и т. д.), которую я сближалъ съ готской игрой византійскаго святочнаго церемоніала — къ болгарскимъ русаліямъ, несомнѣнно люстральнаго характера [1]).

Третье выдѣленіе касается заговорной формулы, забывающей порой пріуроченіе и употребляющейся внѣ календарной связи. Кахетинскіе лазарэ отбываются вообще во время засухи.

1) Сл. Разысканія, XIV; о представленіяхъ греческихъ митрагиртовъ, вооруженныхъ мечами и топорами, сл. *Лукіана* и *Апулея;* о готской игрѣ см. теперь изслѣдованіе *Krauss'a* въ Paul's Beiträge, XX, 224 слѣд.

## III.

Переходъ отъ календарныхъ обрядовъ къ свободнымъ отъ пріуроченія представляютъ тѣ переживанія древняго гетеризма и обрядовъ инициаціи, принятія въ родъ, которые еще услѣдимы, напримѣръ, въ современныхъ обычаяхъ кумленія, попрежнему привязанныхъ къ опредѣленной годовой порѣ. Брачный обиходъ уже вышелъ большею частью изъ этой условности, сохранивъ свой игровой и мимическій характеръ. Народную свадьбу называли не разъ народною драмой; я предпочелъ бы названіе свободной мистеріи: это накопленіе хоровыхъ мимическихъ дѣйствъ, отвѣчающихъ тому или другому моменту одного связнаго цѣлаго, какъ эпическія пѣсни могли спѣваться, объединяясь однимъ сюжетомъ, однимъ героическимъ именемъ. Преобладаетъ хорическое начало (сл. старо верхнен. hîleich, англос. brŷdlâc: свадьба, съ основнымъ значеніемъ leich'a: игра, пляска), а именно принципъ двухъ хоровъ: мы уже говорили о двухъ хорахъ греческой свадьбы; та же двучленность присуща и римскимъ carmina nuptialia, извѣстна во французскомъ, эстонскомъ и русскомъ
37—98 брачномъ обиходѣ; есте|ственное дѣленіе на группы дано двумя сошедшимися родами, жениховымъ и невѣстинымъ, они препираются, стараясь показать, что они не «дурной родни», обмѣниваются шутками и прибаутками, задаютъ другъ другу загадки. Отсюда форма амебейности, вопросовъ и отвѣтовъ, діалога, какъ напримѣръ, въ народной свадьбѣ зальцбургскихъ горнорабочихъ отецъ невѣстки препирается съ дружкой; все это перемежается монологами дружки, вопленницы, потѣшника. Не только накопленіе дѣйствъ, но и дѣйствъ, относящихся къ различнымъ порамъ развитія хорового начала, какъ и въ самомъ содержаніи свадебныхъ актовъ отразились въ пестрой смѣси разновременныя формы брака, напримѣръ, умыканія и купли. Обрядъ раскрывался въ нѣкоторыхъ своихъ отдѣлахъ, слабѣе упроченныхъ символическимъ дѣйствомъ, для свободной импровизаціи, для личной

пѣсни, шуточной или балладной. Въ этотъ-то разрѣзъ вторгались захожіе веселые люди, шпильманы и скоморохи, личные пѣвцы, игра которыхъ на свадьбахъ, похоронахъ и поминкахъ вызывала протесты средневѣковой церкви. И, наоборотъ, сложившаяся въ брачномъ или другомъ ритуалѣ пѣсня могла выйти изъ его состава и разноситься на сторонѣ, оторвавшись отъ родимой вѣтки.

Русскій свадебный обиходъ открывается сватовствомъ, обставленнымъ символическими обрядами и традиціонными разговорами сватовъ съ родителями невѣсты. Разговоръ ведется исключительно въ формѣ загадокъ; этотъ мотивъ состязанія загадками и находчивыми отвѣтами проходитъ по всѣмъ дальнѣйшимъ эпизодамъ свадьбы; удачно разрѣшенная загадка открываетъ жениxову поѣзду доступъ въ домъ. Слѣдуетъ рукобитье, съ казовою продажею или пропоемъ невѣсты, послѣ чего начинается рядъ посидѣлокъ или дѣвишниковъ; далѣе—самая свадьба, и на другой день большой столъ или хлѣбины, чѣмъ и кончается торжество. Во всѣхъ этихъ обрядахъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ является невѣста, на ея долю выпадаетъ наибольшее количество пѣсенъ; она оплакиваетъ свою дѣвичью волю, прощается съ семьею, жалуется на судьбу, заставившую ее идти въ чужую, дальнюю сторону и т. д. Женихъ играетъ пассивную роль: за него все говоритъ и дѣлаетъ дружка, балагуръ и краснобай, отлично помнящій всѣ тонкости свадебнаго обихода и свадебныхъ «приговоровъ», полный самосознанія, какъ и невѣстой руководитъ дружка, такая же опытная и ловкая, знающая, когда и что слѣдуетъ дѣлать, пѣть и говорить, носящая различныя названія: «княжны-свахи», вытницы, вопленницы, плачеи, пѣвули, стиховод|ницы, заводницы и т. д. Она и дружка жениха — распоря- 99—38
дители свадьбы, въ составѣ которой мы уже намѣтили разновременное наслоеніе бытовыхъ формъ въ ихъ пѣсенныхъ и мимическихъ выраженіяхъ. Такова, напримѣръ, подробность обряда, напоминающаго умыканіе невѣсты: сваты являются подъ вечеръ, въ видѣ странниковъ или охотниковъ, просятъ пустить ихъ обо-

грѣться, увѣряютъ, что ихъ князь охотился на краснаго звѣря и самъ видѣлъ, какъ одна куница или лисица скрылась во дворѣ именно этого дома. Ихъ пускаютъ во дворъ, но не иначе, какъ послѣ долгихъ переговоровъ и за извѣстную плату, напримѣръ за угощеніе. Въ день свадьбы передъ поѣзжанами жениха запираютъ ворота; разыгрывается примѣрная борьба, иногда даже съ выстрѣлами; братъ невѣсты защищаетъ ее съ саблею въ рукахъ. Вечеромъ, послѣ свадебнаго пира, молодой хватаетъ новобрачную въ охапку и выноситъ изъ дому; та вырывается и бѣжитъ: дѣвушки ее защищаютъ; женихъ и поѣзжане снова овладѣваютъ ею и увозятъ въ домъ жениха. Въ ритуалѣ народной свадьбы на синайскомъ полуостровѣ невѣста бѣжитъ, прячется отъ жениха, которому приходится искать ее. Таково содержаніе и одной фарейской пѣсни, сопровождающей какую то народную игру. Либо невѣста затерялась, тонетъ, ее похитили, и на ея выручку отправляются отецъ, мать, братъ; находитъ ее женихъ. Такія пѣсни существуютъ въ пересказахъ малорусскихъ, венеціанскихъ, сицильянскихъ, новогреческихъ, русскихъ; онѣ ходятъ отдѣльно, кое-гдѣ поются въ связи съ свадебнымъ ритуаломъ, искони ли выражая содержаніе соотвѣтствующаго эпизода, или примкнувъ къ нему со стороны, по созвучію? Что аналогическіе сюжеты могли вытѣснять традиціонное содержаніе обрядовой пѣсни, тому свидѣтельствомъ исторія диѳирамба, въ которомъ исконные мотивы діонисовскаго миѳа уступили мѣсто героическимъ вообще. Это открывало путь къ пѣсеннымъ нововведеніямъ, уже внѣ видимой связи съ какимъ-бы то ни было обрядовымъ моментомъ; на польской и болгарской свадьбѣ поется на свободно бытовую тему о томъ, какъ мужъ, вернувшись изъ отъѣзда, попалъ на брачный пиръ своей жены. Въ такомъ положеніи является Добрыня-скоморохъ въ былинѣ о немъ; пѣсня могла зайти въ обрядъ изъ скоморошьяго репертуара; вѣроятнѣе, что она въ немъ только преобразовалась, и что ея первоначальное содержаніе навѣяно было бытовымъ мотивомъ брачнаго умыканія.

Другіе эпизоды брачнаго дѣйства напоминаютъ о куплѣ-продажѣ невѣсты: сваты являются въ видѣ купцовъ и обязаны выкупить не|вѣсту у ея брата деньгами, либо рѣшеніемъ загадокъ; 100—39
происходитъ осмотръ товара и примѣрный торгъ, запиваемый могарычемъ.

И все это въ сопровожденіи пѣсенъ, въ чередованіи хоровъ и съ моментомъ ряженія, въ которомъ теперь трудно отличить свое и серьезно-бытовое отъ навѣяннаго и безцѣльно потѣшнаго: рядятся цыганомъ, цыганкой, москалемъ, жидомъ, мужчина одѣвается женщиной и т. д. Нѣкоторую устойчивость обнаруживаютъ «приговоры»: они указываютъ на упроченное преданіе, передававшееся изъ рода въ родъ, отъ одного дружка къ другому; такая же профессіональная передача, какъ у вопленницъ нашихъ причитаній, и съ тѣми же результатами: обиліемъ повторяющихся формулъ и образовъ, напоминающихъ и воспроизводящихъ схематизмъ былиннаго стиля. Въ ярославской свадьбѣ «предъѣзжій» дружка жениха (это его постоянный эпитетъ) съ «молодымъ подружіемъ» (помощникомъ) подъѣзжаетъ къ невѣстину дому; ворота заперты; онъ говоритъ, что пріѣхалъ «не насильно, не навально», а посланъ женихомъ. «Нашъ князь молодой новобрачный выходилъ изъ высокаго терема на широкую улицу; я, предъѣзжій дружка съ молодымъ подружіемъ, выходилъ изъ высокаго терема на широкую улицу, запрягалъ своего добраго команя и осѣдлалъ и овозжалъ, шелковой плеткой стегалъ; мой добрый конь осердился, отъ сырой земли отдѣлился, скакалъ мой добрый команъ съ горы на гору, съ холмы на холму, горы, долы хвостомъ устилалъ, мелки рѣчки перескакивалъ; доскакивалъ мой добрый команъ до синяго моря; на томъ синемъ морѣ, на бѣломъ озерѣ, плавали гуси сѣрые, лебеди бѣлые, соколы ясные (?). Спрошу я гусей-лебедей: гдѣ стоитъ домъ, гдѣ стоитъ теремъ нашей княгини молодой новобрачной? На это мнѣ гуси отвѣчали: Поѣзжай къ синему морю въ восточную сторону, тутъ стоитъ дубъ о двѣнадцати корняхъ.—Я поѣхалъ въ восточную сторону, доѣхалъ до того дуба; выскочила кунка; не та кунка, что по лѣсу

ходитъ, а та кунка, котора сидитъ въ высокомъ теремѣ, сидитъ на рѣшетчатомъ стулѣ, шьетъ ширинку нашему князю молодому новобрачному. Я, предъѣзжій дружка съ молодымъ подружіемъ, поѣхалъ по куньему слѣду, доѣхалъ до высокаго терема на широкую улицу къ княгинѣ молодой новобрачной къ высокому терему; слѣдъ куній по подворотницѣ ушелъ, а назадъ дворомъ не вышелъ; слѣдъ куній отведи или ворота отопри!»

Изъ-за воротъ спрашиваютъ: «Кто тутъ, комаръ или муха?»

Я не комаръ, не муха, тотъ ли человѣкъ отъ Святаго Духа. Слѣдъ куній отведи или ворота отопри!»

40—101 | Изнутри слышится голосъ: Поди подъ кутное окно; либо: Лѣзь въ подворотню; Ворота заперты, ключи въ море брошены; или: Ворота лѣсомъ и чащей заросли. На все у дружки есть отвѣтъ, напримѣръ: «Нашъ князь молодой новобрачный ѣздилъ къ синему морю, нанималъ рыбачевъ удальцовъ, добрыхъ молодцовъ; они кидали шелковый неводъ, изловили бѣлую рыбицу, въ той бѣлой рыбицѣ нашли златы ключи». За каждымъ отвѣтомъ то же требованіе: Слѣдъ куній отведи или ворота отопри!

Легко было-бы подвести къ приведеннымъ примѣрамъ рядъ аналогическихъ изъ свадебнаго обихода другихъ народностей, но они не измѣнили-бы характера тѣхъ обобщеній, которыя мы имѣемъ ввиду. Остановимся лишь на одномъ вопросѣ: когда въ обиходѣ народной свадьбы, какъ и въ гомеровскихъ поэмахъ, встрѣчаются указанія на такія формы брака, которыя, развившись въ послѣдовательной эволюціи семьи, не могли существовать въ практикѣ жизни, ясно, что иныя изъ нихъ спустились къ значенію обрядовыхъ и пѣсенныхъ формулъ: въ обрядѣ онѣ очутились полупонятными переживаніями, въ пѣснѣ общими мѣстами, широко и неопредѣленно суггестивными. Это одинъ изъ источниковъ народно-пѣсенной стилистики.

Похоронная обрядность построена на такомъ же хорическомъ началѣ, выражавшемся въ пѣніи, пляскѣ и дѣйствіи. Такъ уже въ классическомъ мірѣ. Надъ Ахилломъ причитаютъ, чередуясь, отвѣчая другъ другу (ἀμειβόμεναι), девять музъ, нереиды вопятъ

(Il. XXIV, 60 слѣд.); при тѣлѣ Гектора пѣвцы заводятъ плачъ—причитаніе, женщины испускаютъ вопли [1]). Говорятъ, что пиррихій (военный танецъ) изобрѣтенъ былъ Ахилломъ, исполнявшимъ его передъ костромъ Патрокла; судя по барельефамъ, на египетскихъ похоронахъ плясали скоморохи (douatiou), вооруженные короткими палками (à tête de coucoupha); погребальныя пляски у римлянъ замѣнились впослѣдствіи театральными представленіями, сопровождавшими, еще въ пору Веспасіана (Strab. Vesp. 19), похоронный обрядъ, что объясняетъ отчасти нахожденіе въ гробницахъ масокъ и вазъ съ сценическими изображеніями. Какъ въ Алжиріи мѣстныя плакальщицы плачутъ съ дикими воплями, распустивъ волосы, на свѣжей могилѣ, такъ на армянскихъ похоронахъ, въ языческую и еще христіанскую пору,
причитанія и пѣсни дѣлились на mrmountch (роптаніе), eghe̓rg 102—41
(жалоба) и ogbh (заплачка); являлась толпа плакальщицъ, называвшихся dsterg sgo (дочери сѣтованія, траура), съ ними нáбольшая, maïr oghbots, мать сѣтованія. Онѣ плясали, плеща другъ друга по ладонямъ, пѣли, подыгрывая на разныхъ инструментахъ; воспѣвали доблесть, благотворительность покойнаго, обращаясь къ нему, вопрошая, зачѣмъ онъ покинулъ неутѣшную молодую жену и дѣтей, либо прощались отъ его имени съ вдовой и т. д. По словамъ Фавста византійскаго, царь Арзакъ такъ велѣлъ оплакивать Knel'a: Фарандзема, супруга убитаго, стала во главѣ вопленницъ, и всѣ хоромъ запѣли жалобную пѣсню о коварствѣ Дириты, о ея любовныхъ взорахъ, тайныхъ проискахъ противъ Кнеля, объ убійствѣ послѣдняго; все это раздирающимъ, страстно захватывающимъ голосомъ, на который отвѣчали сѣтованія присутствующихъ.

Извѣстно, какъ ратовала западная церковь противъ saltationes и carmina diabolica на кладбищахъ, Стоглавъ противъ

---

1) Il. XXIV, 720: παρὰ δ'εἷσαν ἀοιδούς, θρήνων ἐξάρχους, οἵ τε στονόεσσαν ἀοιδήν, οἱ μὲν δὴ θρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες — Οἵ τε-οἱ μὲν предполагаетъ порчу текста, либо пропускъ, на что и было указано. Ожидаешь двойственной роли пѣвцовъ: одни зачинаютъ, другіе отвѣчаютъ.

скаканія и пляса и сатанинскихъ пѣсенъ на погостахъ въ троицкую субботу. Козьма Пражскій говоритъ объ игрѣ ряженыхъ и сценическихъ представленіяхъ на могилахъ, какъ позже въ Малороссіи похоронныя, поминальныя пѣсни смѣнялись веселыми и пляской въ присядку.

Въ иныхъ случаяхъ погребальный драматизмъ выражался другими чертами. Двѣнадцать витязей объѣзжаютъ могильный холмъ Беовульфа, сѣтуя и славословя (Beovulf V, 3138); Іорданъ такъ описываетъ, со словъ Приска, похороны Аттилы: посреди стана, на холмѣ, подъ шелковымъ наметомъ положили тѣло усопшаго; выбрали изъ гуннскаго народа лучшихъ наѣздниковъ, и они объѣзжали холмъ, восхваляя Аттилу въ искусныхъ пѣснопѣніяхъ, cantu funereo: Славный король гунновъ, Аттила, сынъ Мундзука, повелитель храбрѣйшихъ народовъ, владѣлъ въ неслыханной дотолѣ мощи, единолично, скиѳскими и германскими странами, устрашилъ взятіемъ городовъ обѣ римскія имперіи, но, дабы не предавать всего грабежу, снисходя къ просьбамъ, соглашался принимать ежегодную дань. И когда, поддержанный удачей, онъ совершилъ все это, обрѣлъ смерть не отъ раны, нанесенной врагомъ, и не предательствомъ своихъ, а среди своего народа, стоявшаго на верху могущества, среди веселья, радостно и безболѣзненно. Кто же почтетъ прекращеніемъ жизни то, за что никому нельзя отомстить? — Такъ оплакавъ своего повелителя, они совершили на вершинѣ холма тризну (strava), пиръ и попойку и, оставивъ похоронныя причитанія, соединяя противоположное, предались веселью.

42—103 | Таковы были хорическіе субстраты обряда, изъ которыхъ выдѣлились греческіе θρῆνοι, римскія neniae, средневѣковые planctus, complaintes[1]), въ которыхъ лирическій моментъ сѣтованія, возгласа, заплачки естественно чередовался съ моментомъ разсказа, воспоминаній о дѣлахъ усопшаго, съ тѣмъ, что можно обособить названіемъ *причитанія.* Они проникались взаимно, или

1) См. Эпическія повторенія l. c., стр. 280.

дѣлились; въ послѣднихъ импровизація, пѣніе ex tempore, обусловлена была тѣмъ обстоятельствомъ, что о каждомъ отдѣльномъ лицѣ приходилось поминать разное; заплачка должна была скорѣе принять болѣе прочныя, фиксированныя преданіемъ, формы, согласно съ ограниченною группой вызвавшихъ ее настроеній. Такія заплачки — причитанія могли раздаваться или создаваться и на поминкахъ внѣ обрядового дѣйства. Въ какихъ условіяхъ сложилась недавно записанная абиссинская пѣсня, мы не знаемъ.

«Выѣхалъ ты, Балай, съ витязями, верхомъ на своемъ мулѣ.

Бѣлый былъ твой мулъ; при саблѣ, щитѣ и мушкетѣ, ты былъ прекрасенъ, какъ сынъ Бога.

У Балая зубы были бѣлые, что молоко; твое прекрасное лицо очаровывало все Тигрэ, твоя сабля искала не простыхъ воиновъ, а вождей.

Зачѣмъ же не защитили тебя въ бою твои товарищи?

Развѣ въ тотъ день, когда ты палъ, не былъ при тебѣ твой товарищъ Леймаша?

Балай, никогда не замиришься ты съ твоимъ врагомъ, ибо ты палъ подъ деревомъ.

Не сѣтуй, Балай, что я такъ часто называю тебя по имени: убили тебя у камня.

О, еслибъ тебя убили, по крайней мѣрѣ, саблей или пулей, а убили тебя, какъ душатъ собаку.

Но скажи же намъ! Когда тебя убили, развѣ не было при тебѣ твоего пріятеля Семаала?

Балай, Балай, твоя мать ничего не знаетъ о твоей смерти, она говоритъ: Вотъ онъ сейчасъ прискачетъ на своемъ бѣломъ мулѣ!

Твоя мать представляетъ себѣ, какую пыль подняла твоя богатырская нога.

| Уѣхалъ Балай, сынъ Гуальду, но вмѣсто него вернулась 104—43
растрепанная пороховница.

Теперь ты лежишь подъ камнемъ и никогда болѣе не двинешься; Балай, Балай, единственный сынъ твоей матери убитъ!

Триста стрѣлковъ поджидали и окружили тебя; выстрѣлы тебя поражали, душилъ дымъ; на тебѣ была красная рубашка, подъ тобой бѣлый мулъ.

Рубашку пробила молнія свинца. Король Іоаннъ много печалился о твоей смерти.

Враги убили твоего сына (обращеніе къ матери?); ты сражался противъ тысячи пушекъ, мы противъ тысячи всадниковъ.

Все это кажется сномъ.

Великій Боже, порази враговъ прежде, чѣмъ они изготовятся къ оборонѣ, и пусть все для нихъ, и земля и небо, будетъ твердо, какъ желѣзо».

Такъ могли воспѣвать гунны смерть Аттилы, вестготы своего короля Теодориха. Средневѣковые planctus, complaintes, сохранившіеся на латинскомъ и народныхъ языкахъ, принадлежащіе уже художественному почину, покоятся на обрядовомъ актѣ и вышедшемъ изъ него хоровомъ или личномъ причитаніи — заплачкѣ. Рядъ относящихся сюда памятниковъ начинается съ planctus на убитаго въ 799 году Эриха Фріульскаго и съ плача безыменнаго автора на смерть Карла Великаго и т. д.; Пасхазій Радбертъ сообщаетъ (826 г.), что кончина св. Адальгарда была оплакана rustica romana latinaque lingua. Близость подобнаго рода литературныхъ причитаній къ народной почвѣ обнаруживается ритмическимъ строемъ нѣкоторыхъ изъ нихъ, припѣвомъ, наслѣдіемъ хорового исполненія, и преобладаніемъ эпической канвы надъ лирическимъ сѣтованіемъ. Таковы planctus на смерть Фулькона Реймскаго и Вильгельма Longue-Épée, говорящіе о дѣлахъ покойныхъ и обстоятельствахъ ихъ смерти. Тѣмъ же эпическимъ характеромъ отличаются французскія complaintes, напримѣръ, Рютбёфа; когда во французскихъ chansons de geste смерть витязя вызываетъ со стороны слагателя, либо изъ устъ дѣйствующихъ лицъ, память и хвалу и молитву объ успокоеніи, въ отра-

женіи общаго мѣста еще сохранился бытовой откликъ, но моментъ воспоминаній уже уступилъ сѣтованію. Такъ причитаетъ надъ Турпиномъ Роландъ:

E! gentils hom, chevalier de bon aire,
Ui te comant al glorios celeste.
| Ja mais n'iert om plus volontiers lo serve, 105—44
Des les apostles ne fu mais tel prophete
Por lei tenir e por om atraire.
Ja la votro anme nen ait duel ne sofraite:
De pardis li seit la porte overte.

Въ провансальскихъ planh эпическая тема теряется еще болѣе, развита лирическая часть плача и создается искусственный жанръ, устранившій всякіе слѣды обрядовой основы.

Именно эпическая часть planctus подлежала раннему обособленію изъ обрядовой связи, если по содержанію она отвѣчала болѣе широкимъ, не мѣстнымъ только интересамъ. Пѣсни — плачи о славномъ витязѣ, народномъ героѣ, продолжали интересовать и внѣ рокового событія, вызвавшаго ихъ появленіе: ихъ повѣствовательная часть дѣлается традиціонной, въ другомъ смыслѣ, чѣмъ фиксированныя подробности лирической заплачки. Такъ выдѣлялись изъ похоронной связи лирико-эпическія причитанія: ихъ могли пѣть по прежнему хоромъ, съ припѣвомъ или отдѣльно, внѣ обряда, который разлагался и съ другой, игровой стороны. Въ современной Греціи причитанія, миріологіи, обратились въ застольную игру: кто-нибудь изъ присутствующихъ представляетъ покойника, надъ нимъ голосятъ подъ звуки музыки (λαλητάδες), пока усопшій не вскочитъ, и не начнется общій плясъ. Въ прежнее время плясали на похоронахъ, на жальникахъ, отбывая серьезное дѣйство; теперь въ Бретани, вечеромъ по воскресеньямъ, еще пляшутъ на погостахъ, по привычкѣ и косности преданія, но пляшутъ подъ звуки балладныхъ пѣсенъ. «Образуются rondes, и раздается тонкій голосъ, на простой ритмъ, вызывая хоръ:

C'est dans la cour de Plat-d'Étain.

Всѣ подхватываютъ стихъ. Пляска оживляется.... По большей части морской вѣтеръ уноситъ половину словъ:

....perdu mon serviteur....
....porter mes couleurs....

Пѣсня кажется болѣе наивною, привлекательною, когда ее слышишь въ такихъ обрывкахъ, съ странными опущеніями, обычными въ пѣсняхъ, творящихся за пляской, гдѣ интересъ отданъ болѣе ритму, чѣмъ значенію текста». (*Daudet*, Contes du lundi: La moisson au bord de la mer).

Иная судьба ожидала причитаніе тамъ, гдѣ оно зажилось внутри обряда, какъ, напримѣръ, у славянъ и албанцевъ, грековъ и ирландцевъ, на Корсикѣ и въ Сициліи. Обыкновенно при-
45—106 читаютъ женщины, | какъ надъ Ахилломъ музы, римскія praeficae, итальянскія voceratrici, наши вопленницы; въ армянскомъ похоронномъ ритуалѣ являются дочери — и мать сѣтованій, плачея, нѣчто въ родѣ гомеровскаго ἔξαρχος θρήνων, что указываетъ на хоровое начало. И вотъ въ этой сферѣ замѣчается развитіе спеціализаціи, профессіи: печалятся близкіе люди, но причитаютъ другіе, вопятъ о чужомъ горѣ, потому что умѣютъ вопить. Выше мы замѣтили, что лирическіе мотивы заплачки, выражающіе группу опредѣленныхъ психическихъ настроеній, необходимо повторялись, внося въ пѣсенный складъ извѣстную устойчивость и вмѣстѣ однообразіе. Къ этому присоединилась теперь устойчивость стиля, выработанная профессіональною привычкой къ такимъ, а не другимъ оборотамъ, къ схематизму положеній, къ ограниченнымъ ими словарю и фразеологіи. Легко ощутить разницу между этою профессіональною и вольною заплачкой, если сличить, напримѣръ, приведенную выше заплачку абиссинца съ нашими олонецкими причитаніями. Присоедините къ опредѣленности психическихъ мотивовъ и образовавшейся устойчивости ихъ словеснаго выраженія еще и любовь къ нѣкоторымъ традиціоннымъ сюжетамъ, повторяющимся изъ рода въ родъ — и мы очутимся на почвѣ эпоса и эпическаго стиля, то-есть, въ концѣ долгаго процесса, первые шаги котораго мы

пытаемся уяснить. — На параллель съ стилемъ свадебныхъ приговоровъ указано выше.

Заплачка о видномъ дѣятелѣ становилась историческою былью, балладною пѣсней, и переходила въ преданіе; къ нимъ приставали пѣсни, навѣянныя казовыми событіями народной жизни, побѣдами и пораженіями, пѣсни миѳологическаго содержанія. Все это пѣлось хоромъ, порой и плясалось. О предводителѣ саксовъ Гервардѣ говорится, что «mulieres et puellae de eo in choris canebant»; женскій хоръ или хоровая пляска разумѣется въ слѣдующемъ свидѣтельствѣ о битвѣ ирландцевъ съ англичанами при Eskdale:

Zung women, guhen thai will play,
Syng it emang thame ilke day.

По поводу смерти Ричарда Англійскаго, убитаго стрѣлою въ Лемозинѣ, такъ разсказываютъ Annales Monastici: pro miraculo habetur apud multos, quod per multum tempus ante obitum regis solebant puellae normannicae canere in choreis:

In Limozin sagitta fabricabitur
Qua tyrannus morti dabitur [1]).

| Какъ въ Одиссеѣ (IX, 266 слѣд.) феакійскіе юноши пля- 107—46
шутъ подъ пѣсню о шашняхъ Арея съ Афродитой, такъ на фэрейскихъ островахъ извѣстныя традиціонныя пляски исполняются подъ баллады изъ цикла сказаній о Нифлунгахъ, а въ Дитмаршѣ въ былое время плясали подъ пѣсни воинственнаго содержанія. Хоромъ пѣли, по свидѣтельству начала XII вѣка, про дѣянія Вильгельма (qui chori juvenum, qui conventus populorum.... non resonant et modulatis vocibus decantant qualis et quantus fuerit); то же предположили и для древне-германскихъ эпическихъ пѣсенъ и тѣхъ греческихъ, которыя мы теперь не различимъ въ спѣвѣ гомеровскихъ поэмъ.

Мы не можемъ поручиться, насколько и въ болѣе древнихъ, приведенныхъ нами примѣрахъ, содержаніе пѣсни искони было

---

1) Обѣ цитаты исправлены по Boeckel, Deutsche Volkslieder aus Ober-Hessen, CLVI—VII *(ред.)*.

крѣпко хору, тѣмъ менѣе обрядовому дѣйству. Твердо сохранился лишь обычай: пѣть хоромъ, играть, плясать пѣсню, содержаніе ея не всегда обязывало. Кантилена о св. Фаронѣ, которую, съ плесканіемъ рукъ, исполнялъ женскій хороводъ, входитъ въ разрядъ былевыхъ, историческихъ, разсмотрѣнныхъ выше, но когда во французской Канадѣ исполняютъ архаическій религіозный танецъ подъ звуки «Евангелистой пѣсни» [1]), во Франціи — подъ пѣсню о Николаѣ угодникѣ и сожженномъ отрокѣ (наша «жена милосливая»), намъ станетъ ясно, что между текстомъ и движеніями пляски нѣтъ ничего общаго, что текстъ только опора ритма, игра отвѣчаетъ требованіямъ того ритмическаго катарзиса, который мы встрѣтили при началѣ синкретическаго дѣйства, который греки обобщили въ эстетическій принципъ.

На этой точкѣ развитія стоитъ цѣлый рядъ хоровыхъ пѣсенъ и плясокъ, которыя мы не въ состояніи пріурочить ни къ обрядовому акту, ни къ мимической игрѣ.

Въ Португаліи перепѣваются два хора, поочередно повторяя двустишія на разныя риѳмы, съ однимъ постояннымъ припѣвомъ, при чемъ каждый хоръ подхватываетъ послѣдній стихъ своей же, предыдущей строфы:

1. Per ribeira de rio
Vy remar o navio,

(Припѣвъ). El sabor ey da ribeyra.

2. Per ribeira do alto
Vy remar o barco,

(Припѣвъ).

47—108 | 1. Vy remar o navio,
Ly vay o meu amigo,

(Припѣвъ).

2. Vy remar o barco,
Ly vay o meu amado.

(Припѣвъ) и т. д.

---

1) См. Мои Разысканія, VI, стр. 82.

Точно два правильно перевивающихся варіанта одной и той же пѣсни. Пляшутся и поются французскія rondes; я заподозрилъ обрядовое начало въ нѣмецкихъ Schwerttänze, хотя, быть можетъ, они по существу подражательно-гимнастическіе, какъ и сходныя военныя пляски, извѣстныя во Франціи. Въ старые годы въ Дитмаршѣ исполняли такъ называемый Lange Dantz, въ его различныхъ видахъ, съ топаньемъ и прыжками, подъ звуки пѣсенъ въ родѣ: Her Heinrich und sine Brüder alle dre, либо: Mi boden dre hövische Medlein и т. п. Описаніе одного изъ такихъ протяжныхъ танцевъ сохранилъ намъ Neocorus (Johann Adolph): запѣвало, порой выбиравшій себѣ товарища, который подпѣвалъ-бы ему и вообще помогалъ, зачиналъ пѣсню съ кубкомъ въ рукѣ. Пропѣвъ одинъ стихъ, онъ останавливался, и стихъ повторялся остальными. Они либо тутъ же подслушивали его, либо знали раньше. Въ томъ же порядкѣ исполнялись и второй и слѣдующіе. Послѣ перваго или второго стиха выступалъ и руководитель танца и съ шляпой въ рукѣ принимался плясать, такимъ образомъ приглашая къ тому же и другихъ. Онъ соображался съ пѣніемъ солиста, за нимъ и всѣ участники въ танцѣ; порой онъ такъ же выбиралъ себѣ такого же помощника, какъ и запѣвало.

Особо слѣдуетъ поставить хорическія игры съ характеромъ мѣстныхъ, церковно-легендарныхъ воспоминаній: онѣ могли явиться на смѣну и въ формахъ древнихъ народно-обрядовыхъ, могли и сложиться на-ново изъ элементовъ, накопившихся въ игровомъ преданіи. Примѣромъ послужитъ слѣдующая бытовая картинка изъ Южной Италіи. О св. Павлинѣ, епископѣ Нолы, разсказываютъ, что онъ самъ отдалъ себя въ рабство въ Африку, дабы освободить изъ неволи сына одной вдовы, попавшаго въ плѣнъ; когда по нѣкоторомъ времени онъ вернулся, жители встрѣтили его пѣснями и плясками. 22-го іюня въ Нолѣ ежегодно чествуютъ это воспоминаніе праздникомъ гильдій: устраивается по городу процессія, въ которой несутъ громадныя декоративныя башни, украшенныя статуями святыхъ и гильдейскими эмблемами;

48—109 въ нижнемъ этажѣ башни пахарей Юдиѳь держитъ го|лову Олоферна. Въ процессіи везутъ и корабль, на немъ ряженый мавромъ, съ сигарой въ зубахъ, и св. Павлинъ, колѣнопреклоненный передъ алтаремъ. Когда всѣ башни соберутся на площади передъ соборомъ, носильщики начинаютъ качать ихъ взадъ и впередъ, на плечахъ, подъ тактъ, указанный распорядителемъ; затѣмъ башни спускаютъ наземь, и вокругъ нихъ устраиваются пляски: пляшутъ кру́гомъ мужчины, положивъ руки другъ другу на плечи; въ срединѣ круга танцуютъ двое; порой они берутъ къ себѣ третьяго: онъ лежитъ у нихъ на рукахъ и сначала самъ продѣлываетъ pà въ этомъ положеніи, затѣмъ стихаетъ, точно его закачали на смерть — и вдругъ поднимаетъ голову, улыбается и принимается стучать кастаньетами. Другіе въ то же время ломаютъ изъ себя акробатовъ, показывая разные tours de force, тогда какъ рядомъ въ соборѣ епископъ торжественно священнодѣйствуетъ у алтаря святого. — Легендарное воспоминаніе, разработанное народными, обобщившимися игровыми мотивами. Такъ новая пѣсня создается нерѣдко изъ старыхъ формулъ. Не изучивъ историческаго словаря этихъ мотивовъ и формулъ, изслѣдователь какъ безъ рукъ въ вопросахъ миѳологическаго и поэтическаго генезиса.

Мы разсмотрѣли въ краткомъ очеркѣ разные виды хоровыхъ дѣйствъ, жившихъ или еще доживающихъ среди культурныхъ народностей. Ихъ легко приравнять къ категоріямъ, установленнымъ нами для народностей некультурныхъ. Передвинулись только, мы видѣли, границы календарнаго обряда, торжествуетъ текстъ, импровизація во многомъ уступила традиціи, и изъ связи хора могутъ выдѣляться отдѣльныя пѣсни, самостоятельныя цѣлыя, живущія своею особою жизнью и опредѣляющія порой формы и роды художественной поэзіи. Такъ обособились балладныя пѣсни изъ цикла весеннихъ, свадебныя, поминальныя, заговорныя. Греческая поэзія полна такихъ выдѣленій, лишь названіемъ напоминающихъ о своемъ обрядовомъ началѣ: элегія уже не вызываетъ въ насъ представленія о погребальной пѣснѣ, са-

тира о древней синкретической сатурѣ и т. п. Весь этотъ процессъ предполагаетъ, еще за предѣлами литературы, отдѣльныхъ носителей, пѣвца или пѣвцовъ, вышедшихъ изъ хора или дихоріи; и въ то же время на почвѣ хора и въ амебейности даны были условія драматическаго дѣйства: создавались жанровыя сценки, какъ въ нашихъ весеннихъ играхъ, съ типами и масками, какъ въ Ателланахъ, и такіе же сценическіе эпизоды примыкали къ обряду извнѣ, не проникнутые и не обусловленные его содержа-
ніемъ. Таковъ характеръ нѣмецкихъ | Fastnachtsspiele, нашей 110—49
святочной игры въ «боярина» и т. п. Не видно непосредственной эволюціи обрядового хора, въ которомъ такъ сильно развиты моменты движенія и діалога, къ тому цѣлому, которое мы назовемъ драмой. Греческая трагедія указываетъ на идеальныя условія такого развитія и на его переходную степень — въ культѣ. Къ этому вопросу, уже затронутому нами выше, намъ еще придется вернуться. Культовая драма средневѣковой Европы, мистерія, остается въ сторонѣ: она вышла не изъ народныхъ источниковъ, въ разрѣзъ и противоположности съ народною обрядностью. Черты послѣдней могли проникнуть въ нее, когда она стала выходить изъ-подъ опеки церкви, но онѣ отражаются главнымъ образомъ въ бытовыхъ подробностяхъ, типахъ. И наоборотъ: какъ церковь овладѣла на западѣ народною обрядовою игрой, введя ее въ свой обиходъ, такъ церковная драма пристраивалась къ народнымъ хоровымъ дѣйствамъ въ пору ихъ разложенія или забвенія, какъ одинъ изъ элементовъ новаго синкретизма. Когда въ иныхъ мѣстностяхъ Германіи начальники двухъ народныхъ труппъ, исполняющихъ рождественскую мистерію, обмѣниваются загадками, препираются другъ съ другомъ въ формѣ вопросовъ и отвѣтовъ, намъ ясно, что церковная драма примкнула къ народному хоровому или амебейному дѣйству. Въ Италіи таковъ былъ, вѣроятно, первоначальный характеръ maggio: вѣтка майскихъ обходовъ, игра и преніе въ родѣ тѣхъ, какія мы наблюдали въ Германіи; позже maggio принялъ рыцарскій колоритъ и перешелъ въ торжественное ристаніе, родъ казоваго турнира;

теперь подъ старымъ названіемъ разыгрываются народныя пьесы, заимствованныя изъ легендъ святыхъ и перешедшихъ въ народную книгу феодальныхъ поэмъ и рыцарскихъ романовъ.

## IV.

На почвѣ хорическаго дѣйства мы отмѣтили постепенный процессъ дезинтеграціи и, въ результатѣ, ряды органическихъ выдѣленій и неорганическихъ смѣшеній; послѣднія являются и живутъ спорадически, органическія выдѣленія вступили на путь развитія. Въ послѣдующей исторіи поэзіи мы встрѣчаемъ такіе болѣе или менѣе опредѣленные типы, какъ эпику, лирику, драму; въ какихъ отношеніяхъ стоятъ они къ той синкретической, хоровой поэзіи, формы которой мы вправѣ считать древнѣйшими? Въ какой послѣдовательности развились они изъ этой протоплазмы, отвѣчая тѣмъ или другимъ спросамъ бытовой или общественной эволюціи?

50—111 | Вопросъ этотъ занималъ эстетиковъ и историковъ литературы; рѣшенія шли въ уровень съ тѣми или другими общими посылками, философскими взглядами и приращеніемъ матеріала сравненій, разрушавшихъ старыя обобщенія, вызывая новыя. На первыхъ порахъ считались съ наличностью историко-литературныхъ данныхъ, среди которыхъ явленіе первоначальнаго синкретизма не выдѣлялось, пока болѣе широкое изученіе фольклора не выставило его въ надлежащемъ свѣтѣ.

Я коснусь лишь въ немногихъ чертахъ исторіи вопроса, въ которой меньше рѣшеній, чѣмъ неупорядоченныхъ колебаній.

Начну съ воззрѣній, полученныхъ изъ а) *односторонняго обобщенія фактовъ греческаго литературнаго развитія*, принятаго за идеальную норму литературнаго развитія вообще. И до Гомера были гимническіе поэты и жреческіе пѣвцы, но грандіозное явленіе гомерическаго эпоса заслонило собою болѣе древнія начинанія; онъ и представился стоящимъ въ началѣ всего;

исторія греческой литературы указывала далѣе на расцвѣтъ лиризма, позже на явленіе драмы; эта троичность и эта послѣдовательность были приняты за нормальныя и узаконены a posteriori философскою идеей. Таково построеніе Гегеля: на первомъ планѣ *эпосъ*, какъ выраженіе *объекта*, объективнаго міра, впечатлѣніе котораго полонитъ не развитое еще сознаніе личности, подавляя ее своею массой. Въ другой исторической чередѣ личность начинаетъ развиваться, и ростъ ея самосознанія открывается въ новой поэзіи *субъекта: лирикѣ*. Когда субъектъ окрѣпъ, является возможность критическаго отношенія къ міру объективныхъ явленій, оцѣнка человѣческой роли въ окружающемъ ее эпосѣ, страдательной или побѣждающей, борящейся. Этому и отвѣтило явленіе *драмы*, поэзіи *объекта — субъекта*. Съ этой точки зрѣнія драма могла представляться чѣмъ то композитнымъ, сводомъ, соединявшимъ результаты прежнихъ воззрѣній и формъ для выраженія новаго міросозерцанія. «Драма — эпическій родъ лирическихъ моментовъ, говоритъ Жанъ Поль Рихтеръ; въ ней объективное соединяется съ лирическимъ. Драматическій поэтъ — суфлёръ души. Присутствіе хора у древнихъ было живою, цѣльною лирическою стихіей. У Шиллера сентенціи дѣйствующихъ лицъ можно назвать маленькими хорами». Насколько лирическія партіи хора въ греческой драмѣ участвовали въ этомъ опредѣленіи — ясно само собою.

Воззрѣнія Гегеля надолго опредѣлили схематическое построеніе и чередованіе поэтическихъ родовъ въ послѣдующихъ эстетикахъ. Примѣромъ можетъ послужить Carrière (Wesen und
Formen der Poesie): | «эпическая поэзія — заря культуры, первое 112—51
слово, которымъ народъ выражаетъ свою сущность»; «можно сказать, что, съ точки зрѣнія искусства, драма представляетъ послѣдній, вершающій зданіе камень, ибо она покоится на соприкосновеніи и сліяніи эпическихъ и лирическихъ элементовъ, да и въ историческомъ отношеніи является лишь тогда, когда послѣдніе уже развились. Самая прозрачная исторія искусства, греческая, доказываетъ это всего яснѣе: такъ послѣ Гомера и Алкея вы-

ступаютъ Эсхилъ и Софоклъ, и въ ихъ трагедіяхъ эпическія партіи въ повѣствованіи гонцовъ наслаиваются на лирическія пѣснопѣнія хоровъ». Въ другомъ своемъ трудѣ (Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung и т. д.) Carrière уже дѣлаетъ слабую уступку явленію синкретизма, предварившаго все послѣдующее развитіе, но драма по прежнему является такою же композитной, какъ у Ж. П. Рихтера: въ началѣ культуры поэтическіе роды еще не успѣли выдѣлиться, дальнѣйшее развитіе состоитъ въ послѣдовательномъ обособленіи сначала эпоса, потомъ лирики, которые подъ конецъ соединяются въ органическое цѣлое драмы. Художественная ея обработка — міровая заслуга грековъ, подвигъ Аѳинъ послѣ персидскихъ войнъ. Для этого не только необходимо было предварительное развитіе музыки и пластики, но и выдѣленіе, изъ первоначальнаго, безразличнаго единства поэзіи, сначала эпоса, потомъ лирики; надо было прежде развить искусство разсказа, затѣмъ умѣнье выражать настроеніе чувства, дабы то и другое соединилось въ драмѣ... Такимъ образомъ въ Аѳинахъ слились, въ созданіи новой художественной формы, іонійскій эпосъ, дорическая хоровая лирика и эолійская лирика личнаго чувства. — Подобные взгляды мы встрѣчаемъ и въ поэтикѣ Ваккернагеля, у Benloew'a (le drame qui marie le lyrisme à l'épopée), еще недавно у Лакомба.

Въ сторонѣ отъ этого построенія, мирясь и не мирясь съ нимъ, высказано было другое. Основано оно на b) *психологическихъ* посылкахъ, навѣянныхъ современнымъ пониманіемъ лиризма, которое и проектировалось въ начало развитія; туда же вело, быть можетъ, и приравненіе древнѣйшей гимнической поэзіи, выросшей въ обрядовой, хорической средѣ, къ лирикѣ личнаго чувства. Таково пониманіе Жанъ-Поль Рихтера: «Лира предшествуетъ всѣмъ формамъ поэзіи, такъ какъ чувство — мать, искра, возжигающая всякую поэзію, подобно тому, какъ лишенный образа огонь Прометея оживляетъ всѣ образы». Въ комментаріи къ своему переводу поэтики Гегеля Бенаръ выразилъ свое
52—113 несогласіе съ взглядомъ автора на болѣе позднее, | будто-бы,

развитіе лирики сравнительно съ эпикой: наоборотъ, на лирическую поэзію всегда смотрѣли, какъ на самую древнюю и общую форму поэзіи: это — первый крикъ души къ своему Творцу, голосъ, поднявшійся изъ глубины сердца, движимаго благодарностью и восторгомъ; выраженіе наивно-вдохновенной мысли. Всюду лирическая пѣсня предваряла эпическую. — Подобныя воззрѣнія заявлялъ и Benloew (Le lyrisme est la poésie des peuples qui n'en ont pas d'autre), ихъ раздѣляютъ Talvy и Schipper, Westphal и Croiset, Regnaud и др. Léon Gautier мотивировалъ ихъ съ обычнымъ ему паѳосомъ. «Представьте себѣ перваго человѣка въ моментъ, когда онъ вышелъ изъ рукъ своего Творца и впервые окидываетъ взоромъ свои недавнія владѣнія. Представьте себѣ, насколько возможно, живость и глубину его впечатлѣній, когда великолѣпіе трехъ царствъ природы отразилось въ умственномъ зеркалѣ его души. Внѣ себя, опьяненный, почти изступленный отъ изумленія, благодарности и любви, онъ поднимаетъ къ небу очи, которыхъ никогда не удовлетворитъ зрѣлище земли; тогда, открывъ въ небѣ Бога и воздавъ ему хвалу за красу и свѣжую гармонію его творенія, онъ разверзаетъ уста; онъ заговоритъ; нѣтъ, онъ запоетъ, и первая пѣсня этого властителя міра будетъ гимнъ Богу-Творцу». Такіе гимны онъ станетъ пѣть и впослѣдствіи, славословя Создателя; таковъ древнѣйшій поэтическій родъ, который греки назвали по внѣшнему признаку, аккомпаниминту на лирѣ — лирикой. Но люди плодились и разошлись въ народы; поэзія гимновъ болѣе не удовлетворяла; славословили Бога, затѣмъ стали пѣть хвалы вождямъ, народнымъ героямъ, но для новаго содержанія формы гимна или оды оказались слишкомъ тѣсными. Тогда зародился новый родъ поэзіи, менѣе восторженный, болѣе повѣствовательный: сказывали (ἔπω) о войнахъ, народныхъ побѣдахъ и невзгодахъ; начали съ миѳовъ, пока еще не проснулся историческій тактъ. Но и этою эпическою поэзіей не удовлетворились, она пріѣдалась; хотѣлось чего то болѣе живого, захватывающаго. И вотъ у нѣкоторыхъ поэтовъ явился замыселъ: вмѣсто того, чтобы воспѣть гимнъ герою или повѣдать о

его подвигахъ, они собрали своихъ друзей и сказали: ты назовешься именемъ такого-то лица, примешь его обликъ, его костюмъ, станешь говорить и дѣйствовать, какъ онъ: ты будешь Орестомъ, Агамемнономъ, Улиссомъ, Ахилломъ, Гекторомъ. — Люди приняли съ восторгомъ эту новинку, замѣнившую разсказъ дѣйствіемъ — драму.

Съ подобнымъ взглядомъ на хронологическое первенство лирики | мы еще встрѣтимся въ одной изъ новѣйшихъ работъ,
53—114
только мотивы будутъ другіе, не навѣянные идиллическимъ взглядомъ на первобытнаго человѣка съ его воплями благодарности къ Творцу.

Отъ увлеченія нормами греческаго развитія, гдѣ на первомъ мѣстѣ исторіи стоялъ эпосъ, и отъ психологически-отвлеченнаго предпочтенія лирики, какъ естественнаго крика души, 1) *историко-этнографическая школа* выходила послѣдовательно къ понятію древняго хорового синкретизма (Мюлленгофъ, Ваккернагель, фонъ-Лиліенкронъ, Уландъ, Гейеръ и др.), изъ котораго развились поэтическіе роды. Уже Benloew, стоящій за бо́льшую древность лирики, говорилъ о сплетеніи эпическихъ и лирическихъ элементовъ въ поэзіи первобытныхъ народовъ (mais elle n'est cela que virtuellement pour ainsi dire). Неопредѣленнѣе выразился Штейнталь: первые элементы поэзіи и остальныхъ искусствъ даны преданіемъ (Sage) и культурой. Гимнъ, стало быть, лирика, эпосъ и драма, въ началѣ почти нераздѣльные, выступаютъ впослѣдствіи, при благопріятныхъ обстоятельствахъ, особо и самостоятельно. Какъ языкъ, миѳъ и религія — созданія народнаго духа, такъ и начала поэзіи — въ народной, выразившейся особенно въ лирикѣ, но всего ярче въ эпосѣ.

Гастонъ Парисъ различаетъ въ первобытной поэзіи два теченія, лирическое и эпическое, смѣшанныя, у иныхъ народностей никогда не доходившія до дифференціаціи, выразившіяся въ произведеніяхъ эпическихъ по содержанію, лирическихъ по формѣ. У народовъ съ историческою ролью и преданіемъ является потребность не только высказать свои ощущенія по поводу того или

другого событія, но и разсказать о нихъ, на память себѣ и потомкамъ. Форма такихъ пѣсенъ на первыхъ порахъ страстная, отрывочная, отстаивается со временемъ въ нѣчто болѣе ясное, правильное, объективное; лирическій элементъ утрачиваетъ почву, и народная поэзія переходитъ къ эпикѣ.

Такъ выяснилось, рядомъ съ понятіемъ синкретизма, и другое: понятіе лирико-эпическаго жанра, какъ переходной степени развитія. Остается попрежнему открытымъ вопросъ объ относительной хронологіи эпики и лирики. Изслѣдователи отвѣчаютъ разно: Лахманъ, Ваккернагель, Коберштейнъ, Мартинъ, Барчъ, фонъ-Лиліенкронъ, Вильмансъ ставятъ лирику позже эпики, Я. Гриммъ, Мюлленгофъ, Шереръ это отрицаютъ. Разногласіе объясняется тѣмъ, что въ понятіе древней лирики и эпики безсознательно переносятся моменты различной цѣнности, и что подъ лирикой одни разумѣютъ не то, что другіе.

| Поэтика Шерера пролила бы, вѣроятно, свѣтъ на многіе 115—54
изъ нерѣшенныхъ вопросовъ, еслибъ не осталась наброскомъ, остовомъ лекцій, полнымъ блестящихъ идей, но и недосказанностей. Шереру снилась поэтика будущаго, построенная на массовомъ сравненіи фактовъ, взятыхъ на всѣхъ путяхъ и во всѣхъ сферахъ поэтическаго развитія; широкое сравненіе привело бы и къ новой, генетической классификаціи. Эта поэтика очутилась бы въ такомъ же отношеніи къ старой, законодательной, въ какомъ историко-сравнительная грамматика къ законодательной грамматикѣ до-Гриммовской поры. Все это остается пока и, вѣроятно, надолго останется — идеаломъ.

Шереръ откровенно сталъ на синкретическую точку зрѣнія, но не выдержалъ ее до конца, не выяснилъ моментовъ развитія, когда изъ пестрой связи игровыхъ проявленій выдѣляется то, что мы назовемъ поэзіей, ячейкой поэзіи. Предполагается въ началѣ смѣшеніе поэзіи—пѣсни съ музыкой и мимическою пляской; для древняго періода, который мы пытались характеризовать, когда элементъ слова отсутствовалъ въ синкретической игрѣ, либо выражался восклицаніями, можно сказать, что въ впечатлѣніи

цѣлаго слово не играло опредѣляющей роли. Шереръ обобщаетъ этотъ выводъ съ очевидною натяжкой: «поэзія не въ одномъ только художественномъ употребленіи рѣчи», говоритъ онъ и иллюстрируетъ это примѣрами: балета, обходящагося безъ словъ, пантомимы, наконецъ средневѣковой мистеріи, которая пѣлась и плясалась, производя художественное впечатлѣніе именно въ этой связи, не однимъ только словеснымъ элементомъ. Отсюда выводъ, что пантомима—поэтическое произведеніе безъ словъ (ein dichterisches, poetisches Kunstwerk). Мы выйдемъ изъ противорѣчія, поставивъ вмѣсто «поэтическаго» хотя бы «художественное».

Итакъ: хоровая пѣсня съ плясомъ, откуда начало поэтическаго ритма; съ радостными кликами и смѣхомъ, потому что поэзія отвѣтила прежде всего требованіямъ забавы, удовольствія; однимъ изъ древнѣйшихъ ея моментовъ былъ эротическій. Въ это опредѣленіе не укладывается многое, о чемъ могли пѣть и пѣли; куда дѣвать, напримѣръ, причитанія? Нельзя же говорить въ пору зарожденія поэзіи объ эстетической субституціи.

Рядомъ съ ритмическою хоровою пѣснею — сказка въ прозѣ, начало эпики. Чередованіе стиховъ и прозы, встрѣчающееся у разныхъ народовъ[1]), понято, какъ переходная степень эпическаго
55—116 изложенія; | происхожденія самой формы Шереръ не объясняетъ: совершилось ли смѣшеніе сказа, партіи корифея, съ хоровымъ припѣвомъ, что могло бы повести къ чередованію ритмическихъ и неритмическихъ партій? Дальнѣйшей формой будетъ эпическая пѣсня въ стихахъ, но не въ строфахъ, ибо строфа развивается въ хоровомъ исполненіи, а эпическая пѣсня, «эпосъ», какъ выражается Шереръ, сказывается однимъ лицомъ, это его «индивидуальный подвигъ». Любопытно, какъ объяснилась бы съ этой точки зрѣнія строфичность французскихъ chansons de geste. Но и лирика, при ея зарожденіи, оказывается такимъ же индивидуальнымъ дѣломъ: кто-нибудь одинъ выражалъ свою радость, удовольствіе, эротическія чувства; если у него были сочувствен-

1) См. мои Эпическія повторенія l. с. стр. 299.

ные слушатели, его настроеніе сообщалось и имъ; на этомъ основано наше участіе къ лирической поэзіи вообще.

Началъ драмы изъ элементовъ хоровой пѣсни Шереръ не касается вовсе; можно было бы ожидать нѣсколько соотвѣтствующихъ указаній въ отдѣлѣ, посвященномъ «родамъ поэзіи», но именно здѣсь авторъ оставляетъ историческую точку зрѣнія для обычнаго схематизма, орудующаго понятіями эпоса, лирики, драмы, какъ чѣмъ то объективно даннымъ, строго опредѣленнымъ, въ чемъ можно разобраться, плодя новыя формальныя категоріи. Въ эпосѣ подчеркивается, напримѣръ, элементъ повѣствованія; сюда отнесены эпопея—и баллада и романсъ, отмѣченные, впрочемъ, названіемъ эпико-лирическаго рода. Цѣлый рядъ любовныхъ пѣсенъ съ эпическою канвой подобаетъ извлечь изъ отдѣла лирики и отнести къ эпикѣ; надо изъ лирики выдѣлить все эпическое, — хотя эпическій разсказъ можетъ быть проникнутъ лирическими моментами. И въ то же время широко распахиваются двери изъ лирики въ драму: діалогическія партіи въ лирикѣ принадлежатъ полудраматическому роду, точно также, какъ «молитва», «посланіе», «героида», хотя, сама по себѣ, она можетъ носить и эпическій характеръ и т. д.

Историко-сравнительная поэтика не освѣтила категорій формальной.

Книга Шерера вызвала болѣе полемики, чѣмъ сочувствія. Съ нею мы вступаемъ въ область новѣйшей литературы, посвященной интересующимъ насъ вопросамъ. Я остановлюсь лишь на нѣкоторыхъ ея явленіяхъ; въ нихъ старое и новое чередуются, эволюціонная точка зрѣнія съ умозрительною, черпающею свои обобщенія изъ современнаго художественнаго опыта. Я не отрицаю значенія умозрѣнія, если его психологическіе и эстетическіе
выводы построены не на одиноко | стоящихъ, хотя бы и казо- 117—56
выхъ фактахъ, а на идеѣ развитія въ широкой исторической перспективѣ.

Начну съ работъ, не задававшихся цѣлями историческаго изученія.

Какой изъ двухъ родовъ поэзіи, лирика или эпосъ, относительно древнѣе, на этотъ вопросъ мы не найдемъ отвѣта въ книгѣ Werner'a (Lyrik); только, полемизуя противъ Шерера, онъ дѣлаетъ замѣчаніе, что въ эпикѣ моментъ чувства, стало быть, лирическій, кажется ему древнѣе повѣствовательнаго; вмѣстѣ съ Шереромъ онъ считаетъ эротическое начало существеннымъ въ лирикѣ эпохи зарожденія. Для поэтическихъ родовъ устанавливаются два дѣленія: по содержанію и по формѣ. По отношенію къ первому слѣдуетъ отличать два рода: лирическій и другой, для обозначенія котораго у насъ, въ сущности, нѣтъ соотвѣтствующаго выраженія; этотъ то родъ и распадается по формѣ на два вида: эпосъ и драму. Какъ видно, первое дѣленіе основано не на процессѣ историческаго развитія, а на знакомомъ старой теоріи признакѣ не содержательно-психологическаго, а формальнаго характера: что лирикъ выражаетъ свои личныя ощущенія, тогда какъ задача эпическаго и драматическаго поэта изображеніе характеровъ, положеній, дѣйствій другихъ людей. Будто все это не вызываетъ и въ личности поэта личной оцѣнки, стало быть, и выраженія индивидуальнаго ощущенія? Вѣдь и лирика, какъ понимаетъ ее Вернеръ, лирика самонаблюденія предполагаетъ раздвоеніе субъекта, часть котораго и становится объектомъ анализа, не говоря уже о народной пѣснѣ и той древнѣйшей, которую мы можемъ конструировать для начала развитія, гдѣ для субъективнаго анализа въ нашемъ смыслѣ слова и не было мѣста.—Это позволитъ намъ устранить и другую характеристику, не оправдываемую ни психологическими, ни историческими фактами: будто лирика довлѣетъ самой себѣ, одинокій жанръ, einsame Gattung, тогда какъ эпосъ и драма предполагаютъ общество, публику; онѣ—gesellige Gattungen. Одинокая лирика «про себя» принадлежитъ эстетической абстракціи, какъ школьному схематизму—установленіе 256-ти лирическихъ родовъ. Изъ нихъ лишь 16 признаются чистыми, безпримѣсными; для нѣкоторыхъ другихъ допущено соприкосновеніе лирики и эпоса (знакомый намъ лирико-эпическій жанръ) и предполагается нѣсколько

новыхъ опредѣленій, напримѣръ, эпико-лирики для пьесы, въ которой эпическій элементъ преобладаетъ надъ лирическимъ (Гётевская баллада: Der Fischer); или даже естественно-политической лирики (Natur-politische Lyrik) для политической сатиры Уланда (Schwin|delheber). Это напоминаетъ пастушеско-комиче- 118—57
скія, историко-пастушескія и траги-комико-историко-пастушескія драмы, о которыхъ говоритъ Гамлетъ.

Valentin также недоволенъ ходячимъ распредѣленіемъ поэтическихъ родовъ на эпику, лирику и драматику и, не считая существеннымъ ихъ отличіе по формѣ, строитъ свою теорію на понятіи Gattung, обособляя такимъ образомъ эпику, лирику и поэзію рефлексіи. Но что такое Gattung? Это — *сущность содержанія*, сюжета, столь тѣсно обусловленная природою, настроеніемъ поэта (dichterische Wesenheit), я сказалъ бы: его *особой апперцепціей дѣйствительности*, что всякое измѣненіе первой существенно отразится и на второй. Лиризмъ Жанъ-Поль Рихтера, напримѣръ, не находилъ себѣ выраженія въ эпическихъ формахъ романа и — находилъ въ безформенныхъ Streckverse его прозы. Этимъ устраняется категорія формы.

Далѣе понятіе Gattung двоится: внѣшній міръ дѣйствительности даетъ поэту объективное, эпическое содержаніе, онъ воспринимаетъ его, разрабатываетъ субъективно, одолѣвая его рефлексіею, извлекая изъ него моментъ чувства: матеріалъ лирики. Эпическо-объективное содержаніе является такимъ образомъ общимъ субстратомъ, художнику принадлежатъ рефлексія и чувство, и я устранилъ бы «эпическое» изъ понятія Gattung; но авторъ продолжаетъ говорить о трехъ Gattungen, въ сущности, трехъ элементахъ, присущихъ, въ разныхъ сочетаніяхъ, каждому поэтическому созданію. Именно разный характеръ сочетаній и привелъ его къ установленію трехъ названныхъ выше поэтическихъ категорій: «мы говоримъ объ эпическомъ процессѣ, когда сообщаются представленія съ цѣлью вызвать въ насъ такія же ощущенія, какія вызвали бы въ воспріимчивой личности дѣйствія, возбудившія эти представленія. Мы говоримъ о лирикѣ, когда

чувство, которое желаютъ въ насъ возбудить, не возникаетъ въ насъ непосредственно изъ представленій, а изъ такого же чувства, своеобразно сложившагося въ какой-нибудь личности и въ этой своеобразности сообщающагося другимъ, что, при средствахъ языка, возможно лишь путемъ усвоенныхъ имъ представленій. Наконецъ, мы называемъ рефлектирующимъ процессъ размышленія, вызывающаго оцѣнку и выводы». Все дѣло въ качествѣ смѣшенія при тождествѣ участвующаго матеріала; мы въ царствѣ переходныхъ сложеній, въ которое отринутое ученіе о формѣ вносило какой-то внѣшній распорядокъ: представленіе вызываетъ представленіе и — повтореніе ощущеній, чувство вызываетъ
58—119 чувство путемъ представленій языка, | образныхъ, эпическихъ. Авторъ опирается на это качество языка, чтобы прійдти къ такому опредѣленію поэзіи, въ которомъ расплываются его прежнія понятія объ «эпическомъ», какъ объ одномъ изъ элементовъ, Gattungen, поэтическаго творчества — и какъ о субстратѣ дѣйствительности. Оказывается, что поэзія, какъ словесное искусство,— искусство эпическое, оно поднимается до лирики — музыки, лишь борясь съ своимъ матеріаломъ; между ними — танецъ, который можетъ быть и эпическимъ, и лирическимъ. Мы встрѣчали въ первобытной синкретической игрѣ пляску въ соединеніи съ элементомъ дѣйства, изъ котораго разовьются впослѣдствіи формы драмы; но до (художественной) драмы дошли не всѣ народы, говоритъ авторъ, она не «истекаетъ непосредственно изъ сущности поэзіи», не родъ, а форма, которая одинаково служитъ и эпическому изображенію, и лирическому чувству, и рефлексіи.

Иное дѣленіе родовъ находимъ у Лакомба (Introduction à l'histoire littéraire, стр. 7, 318 слѣд., 341). Стоитъ ли устанавливать ихъ іерархію? спрашиваетъ онъ себя и отвѣчаетъ положительно. Если съ философской точки зрѣнія ихъ различіе и можетъ показаться безполезнымъ, то во-первыхъ вопросъ о преимуществѣ одного надъ другимъ неотдѣлимъ отъ вопроса о прогрессѣ въ литературѣ, во-вторыхъ самое существованіе жанровъ — историческій, соціологическій фактъ, одна изъ лите-

ратурныхъ институцій, заслуживающихъ изученія. Мы ожидаемъ послѣ этого заявленія, что іерархія Лакомба будетъ историческая, соціологическая; вмѣсто того мы получаемъ одну изъ обычныхъ банальныхъ схемъ, построенныхъ на психологическихъ и эстетическихъ посылкахъ. Лирика (въ стихахъ или прозѣ) — это жанръ, гдѣ поэтъ свободно выясняетъ самого себя, свои чувства и мысли. Она по необходимости одностороння, и это указываетъ ей скромное мѣсто въ іерархіи: романистъ, драматургъ выше лирика по разнообразію вызываемыхъ имъ ощущеній; къ той же оцѣнкѣ ведетъ и положеніе автора, впрочемъ не развитое, что высшая цѣль искусства — создавать характеры, individuer. Въ противоположности съ лирикой — драматика: сюда относятся всѣ произведенія, въ которыхъ художникъ заставляетъ дѣйствовать, чувствовать, говорить другія лица. Такія произведенія извѣстны были «во всѣ эпохи» (?), рядомъ съ другими, гдѣ авторъ показывается и самъ, поясняя и обсуждая то, что дѣлаютъ его маріонетки. Это — эпика; «логически» — это «смѣшанный родъ», genre mixte.

Отъ отвлеченно-эстетическихъ построеній Вернера, Valentin'а и | Лакомба, едва ли имѣющихъ обогатить практическую поэтику, 120—59
перейдемъ къ нѣкоторымъ работамъ, въ которыхъ поставлены были и обобщены вопросы поэтики исторической. Я имѣю въ виду Якобовскаго и Летурно̀.

Якобовскій выступилъ въ защиту Urlyrik, подчеркивая ея субъективное содержаніе на почвѣ древняго ритмическаго синкретизма. Для него лирика — выраженіе, эмбріонъ зарождающагося субъективизма. Первобытный человѣкъ переживаетъ пріятныя и непріятныя ощущенія; одни изъ нихъ такъ и остаются непроизводительными, тогда какъ другія непосредственно переходятъ, какимъ то психо-химическимъ процессомъ, въ лирику, когда особенно сильный аффектъ выведетъ человѣка изъ состоянія душевной косности. Лирика является такимъ образомъ выраженіемъ ненормальнаго состоянія сознанія; ея матеріалъ — пріятныя и непріятныя ощущенія; форма — звуки, междометія; если-бы

сравнительное языкознаніе поставило себѣ задачей изучить восклицанія, общія всѣмъ языкамъ, мы открыли бы въ нихъ слѣды первоначальной лирики. Эмоціональный моментъ восклицанія указываетъ на пѣніе, содержательный — оформленъ въ словѣ; отсюда положеніе, что поэзія (?), слово и пѣніе — три вѣтви, выросшія изъ одного корня. Поэзія упомянута раньше времени; пока мы на почвѣ восклицаній; ими достигается такой же катарзисъ пріятныхъ и непріятныхъ ощущеній, какъ движеніями сердца, дыхательнаго аппарата, мускуловъ на ходу, въ пляскѣ. Начала лирики въ связи съ пляской, съ пляской ритмическою. Авторъ останавливается на физіологическомъ значеніи ритма, симметріи, играющихъ роль и въ мірѣ животныхъ, гдѣ то и другое служитъ и пособіемъ, и приманкою въ пору случки. Ритмическій характеръ первобытной лирики стоитъ въ связи съ ритмомъ сопровождавшихъ ее плясовыхъ движеній; повтореніе движеній вызывало и соотвѣтствующее повтореніе лирическихъ звуковъ, восклицаній: это зародышъ стиха; повтореніе одной и той же мысли, выраженной въ тѣхъ же однообразныхъ звукахъ — начало лирической пѣсни; удовольствіе, какое находили въ сложеніи одинаковыхъ звуковъ, поддерживалось другимъ, умѣньемъ воспроизводить уже сложившіеся, затверженные, въ чемъ мы усмотрѣли выше начинающійся ростъ преданія.

Переходя къ сюжетамъ первобытной лирики, авторъ выдѣляетъ особо лирику основныхъ позывовъ: голода и любви, къ которымъ пристраивается лирика зрительныхъ и звуковыхъ впечатлѣній. Изъ послѣднихъ двухъ отдѣловъ не придется ничего
60—121 извлечь: нельзя же | серьезно говорить, по поводу того и другого, о зарожденіи эстетическаго чувства природы (Ursprung des Naturgefühls), когда рядомъ предполагается лирика аппетита. Что касается любви, основного мотива древнѣйшей поэзіи, по мнѣнію Шерера и Вернера, то эта категорія у мѣста лишь въ томъ случаѣ, если мы ограничимъ ее понятіемъ физіологической, обрядовой эротики. Уже не разъ этнографы замѣчали теоретикамъ поэзіи, что собственно любовныя пѣсни не принадлежатъ

къ той порѣ развитія, которую имѣетъ ввиду авторъ: въ рамки его субъективизма и выражающей его Urlyrik не укладывается поэзія личнаго чувства.

Первобытная поэзія была чисто субъективною (Urpoesie war reiner Subjektivismus), повторяетъ онъ въ одной изъ послѣднихъ главъ, то-есть была одиноко-лирической, ибо публики — нѣтъ. Нѣчто подобное проскользнуло передъ нами и во взглядахъ Шерера и Вернера. Предполагается, что первобытный человѣкъ жилъ какъ то особью (у Якобовскаго — въ домахъ; это пещерный-то!) и могъ одиноко предаваться своимъ ощущеніямъ. Затѣмъ явилась первая публика — женщины; если пѣвецъ обращался къ ней, онъ уже былъ эпикомъ; если она ему отвѣчала, то выходилъ діалогъ, начало драмы.

Такъ легко устанавливается порядокъ эволюціи, если забыть, вмѣстѣ съ авторомъ, сообщенные имъ же факты и объективные выводы. Субъективная лирика кликовъ и воплей удовольствія или боли понятна, какъ физіологическій субстратъ языка и поэзіи, но отсутствіе публики, то-есть себѣ подобныхъ, предполагаетъ историческія отношенія, мыслимыя развѣ въ отвлеченіи. Далѣе представленія групповыхъ особей мы въ исторіи человѣчества воззойдти не можемъ; языкъ, поэзія, обрядъ (на обрядовую сторону древней поэзіи Якобовскій не обратилъ вниманія) указываютъ на общеніе, «публику», и это сразу вводитъ насъ въ отношенія синкретизма, съ лирикой его возгласовъ, съ обрывками эпическаго сказа и ритмическимъ дѣйствомъ. Здѣсь точка отправленія для дальнѣйшаго развитія.

Такъ понятъ этотъ вопросъ и въ компилятивномъ трудѣ Летурно̀: развитіе идетъ отъ драматическихъ игръ и забавъ (у первобытныхъ и древнихъ народовъ) къ неразвитымъ еще формамъ драмы, отъ которой мало по малу отдѣлилась лирика. Я не остановлюсь на разборѣ этой книги, лишенной самостоятельныхъ взглядовъ; Матовъ попытался соединить ихъ съ теоріей Якобовскаго, отвѣчая на вопросъ: эпосъ ли древнѣйшій родъ поэзіи? Отвѣтъ едва ли изъ удачныхъ. Поэзія, говоритъ авторъ, перво-

61—122 начально связана съ мимикой и танцами: | драматическіе начатки, проявлявшіеся въ глубокой древности въ играхъ и процессіяхъ. Изъ этой связи выработались и стали особо лирика и эпосъ, и когда развитіе коснулось мимики и музыки, сталъ возможенъ и новый организмъ — драмы. Это напоминаетъ ея опредѣленіе у Ж. П. Рихтера: эпическій родъ лирическихъ моментовъ. Первою выдѣлилась лирика — и мы впадаемъ въ субъективную Urlyrik Якобовскаго съ моногаміей, какъ древнѣйшею формой брака: публики нѣтъ, жена — первая публика для лирика-мужа; отсюда, какъ у Якобовскаго, выходъ къ эпосу и драмѣ: «всякій разъ, какъ только жена отвѣчаетъ мужу не только мимикой, но и словами, лирическая поэзія дѣлаетъ шагъ къ эпосу и получаетъ въ то же время драматическую форму». Но вѣдь драматическая форма уже дана въ первобытномъ синкретизмѣ, изъ котораго выросла Urlyrik? И далѣе мы не выходимъ изъ противорѣчій: лирика сдѣлала шагъ къ эпосу и драматической формѣ, «но настоящая эпика развивается лишь тогда, когда изъ семейства образуются роды. Тогда не только чувство любви, но и другія чувства заставляютъ человѣка дѣлиться своими впечатлѣніями съ другими, а это вызываетъ подражаніе; такимъ, можетъ быть, смутнымъ желаніемъ звуками и движеніями произвести то же чувство, которое создало эти звуки и движенія у того, кто первый ихъ произнесъ, объясняются общественные хороводы и пѣсни у первобытныхъ народовъ». Стало быть, опять новообразованіе драматической формы, уже дважды являвшейся на очереди развитія.

Матовъ несогласенъ съ «философами-археологами» (Миклошичъ), полагавшими, что «первоначальная поэзія была эпическою, такъ какъ древнѣйшею формой общественной жизни былъ родъ (союзъ, задруга, кланъ и др.), и такимъ образомъ не было мѣста для индивидуальности, для лирической поэзіи». Опровергая это воззрѣніе, авторъ ломаетъ мечъ и надъ своимъ собственнымъ, усвоеннымъ отъ Якобовскаго. Послѣдній допускаетъ, «что до образованія общества человѣкъ былъ самостоятельною единицей;

слѣдовательно, индивидуальность была только во время періода неустройства, и только въ это время процвѣтала лирика. Но, можетъ быть, человѣкъ былъ стаднымъ общественнымъ животнымъ, — тогда куда же отнести первичную лирику?» И авторъ сразу переноситъ насъ отъ лирики прачеловѣка къ лирикѣ рода: «одно забывали въ такихъ разсужденіяхъ, продолжаетъ онъ: если исчезаетъ (?) личность въ задругѣ, родѣ, то все же остается нѣкоторое личное сознаніе, а послѣднее, въ болѣе сильныхъ (?) формахъ, и есть родовое, общее. Цѣлый родъ имѣетъ одинаковые
интересы, одну мораль, вѣру и чувства, и это лучшія условія для 123—62
лирическихъ произведеній, которыя создаются отдѣльными личностями, но воспроизводятся цѣлымъ родомъ и понятны каждому его члену. И Летурно́ допускаетъ такой именно lyrisme du clan... Въ Греціи... существовали хороводныя пѣсни лирическаго характера, и только позднѣе развивается эпосъ. Какъ всѣ эстетическія игры и забавы австралійцевъ, такъ и пѣсни ихъ, соединенныя съ хоромъ и мимикой, обнимаютъ цѣлый кланъ, среди нихъ имѣются и лирическія (?). Папуасы, у которыхъ хоры являются для изображенія всякихъ важныхъ общественныхъ событій, какъ жатва, война и проч., сопровождаютъ хоръ словами, которыя, хотя (?) ведутся въ діалогической формѣ между начальникомъ и родомъ, но, въ сущности, выражаютъ воинственное (то-есть лирическое ?) настроеніе рода и пр. Въ позднѣйшемъ періодѣ времени, когда явилась частная собственность, частные интересы..., когда образовались разные классы, разныя убѣжденія и проч., явилась другая лирика, главное содержаніе которой — любовь».

Кажется, самъ авторъ не пришелъ къ какой-либо ясной, генетической формулировкѣ своихъ воззрѣній. Его послѣдніе выводы всюду ставятъ вопросы: «необходимо признать, что только въ усовершенствованной формѣ драма — самый молодой родъ поэзіи, а въ формѣ начальной она могла явиться очень рано». Лирика по прежнему — главное содержаніе первичной поэзіи; «говорю — главное, потому что и эпическія творенія создавались

тогда, когда образовывались родъ и семейство, что видимъ изъ наблюденій (?). Позднѣе, вслѣдствіе долгаго промежутка времени и при извѣстныхъ (?) обстоятельствахъ, могъ возникнуть и создаться чистый (?) эпосъ, въ то время какъ чистый (?) лиризмъ свойственъ самой глубокой древности».

Мнѣ остается сказать еще нѣсколько словъ объ одномъ учебникѣ поэтики и одной новѣйшей попыткѣ основать ее на историческихъ данныхъ. Краткій обзоръ Боринскаго ставитъ лирику во главѣ развитія, не безъ неясностей: чистѣйшее выраженіе поэзіи въ лирикѣ, говоритъ онъ, въ лирикѣ, еще не окутанной внѣшнимъ, фактическимъ матеріаломъ эпоса и драмы; самъ поэтъ — герой своей пѣсни; это переноситъ въ первобытную поэзію понятіе современнаго, старающагося отрѣшиться отъ окружающаго, индивидуализма. Далѣе мы узнаемъ о хоровой пѣснѣ (Chorlied), какъ объ явленіи уже болѣе поздняго порядка: хоровая пѣснь — это единеніе, сліяніе лирическихъ моментовъ (die einheitliche Zusammenfassung einer lyrischen Mehrheit), не
63—124 сліяніе, | а первоначальный синкретизмъ эпическихъ и лирическихъ началъ. Этотъ-то сводный хоръ и разложился впослѣдствіи въ греческую и средневѣковую церковную драму; пора Renaissance выработала изъ нея оперу.

Въ недавно явившейся книгѣ Брухмана мы не найдемъ оправданія ея второго заглавія: Poetik, Naturlehre der Dichtung (1898). Исходною точкой является синкретизмъ пѣсни и пляски въ его древнихъ и новыхъ проявленіяхъ, но идея эволюціи намѣчена слабо, и указанія практической поэтики занимаютъ оставленное ею поле. Первымъ сказалось въ пѣснѣ чувство; «эту субъективную непосредственность мы называемъ лирическою»; не слѣдуетъ представлять себѣ эту первобытную пѣсню въ формахъ нашей любовной, предполагающей двойственность участвующихъ лицъ, либо въ видѣ соло съ поддержкой хорового припѣва; всякій былъ личнымъ творцемъ своей пѣсни, хотя пѣлъ не одинъ, а въ присутствіи другихъ. — Не трудно угадать поводы къ такому построенію: надо было спасти въ періодъ хоровой пѣсни субъекти-

визмъ лирики, при чемъ субъективизмъ смѣшивается съ единоличнымъ почином, творчествомъ пѣвца; но единоличность не есть непремѣнно субъективизмъ. Авторъ, впрочемъ, самъ противорѣчитъ себѣ въ другомъ мѣстѣ, противополагая эпическому пѣвцу, какъ выдѣлившемуся передъ лицомъ слушателей, древнѣйшую поэзію, которая пѣлась сообща. Такъ могли исполняться, по его мнѣнію, и лирико-эпическія пѣсни, напримѣръ причитанія, которыя предварили появленіе эпическихъ, вызванныя, вѣроятно, религіозною обязанностью поминать предковъ за трапезой, у очага и на могилахъ.

Что общаго говорится далѣе о поэтическихъ родахъ, принадлежитъ стилистикѣ: подобно Вернеру, Брухманъ предлагаетъ отличить лирику отъ другого жанра, распадающагося въ свою очередь на эпику и драматику; ибо всю поэзію можно раздѣлить, съ формальной точки зрѣнія, на драматическую и не-драматическую, скорѣе, діалогическую и не-діалогическую, съ смѣшеніями и сложными опредѣленіями въ родѣ слѣдующихъ: Манфредъ Байрона — рефлексія въ формахъ фантастической драмы, Королева Мебъ Шелли — эпосъ въ драматической формѣ и т. п. [1]).

## V.

| Предложенный разборъ нѣкоторыхъ выдающихся трудовъ, 125—64
посвященныхъ вопросамъ поэтики, выяснилъ положеніе дѣла: вопросъ о генезисѣ поэтическихъ родовъ остается по прежнему смутнымъ, отвѣты получились разнорѣчивые. Если далѣе я пытаюсь предложить свой отвѣтъ, то, разумѣется, подъ опасеніемъ прибавить одно гипотетическое построеніе къ другимъ. Я обойду періодъ восклицаній и безформенныхъ зародышей текста и начну съ болѣе развитыхъ формъ хорической поэзіи.

---

1) Уже во время печатанія этой статьи явилась поэтика Евг. Вольфа (*Eugen Wolf*, Poetik).

Представимъ себѣ организацію хора: запѣвало-солистъ, онъ въ центрѣ дѣйствія, ведетъ главную партію, руководитъ остальными исполнителями. Ему принадлежитъ пѣсня-сказъ, речитативъ, хоръ мимируетъ ея содержаніе молча, либо поддерживаетъ корифея повторяющимся лирическимъ припѣвомъ, вступаетъ съ нимъ въ діалогъ, какъ, напримѣръ, въ диѳирамбѣ Вакхилида. Въ греческомъ диѳирамбѣ и пэанѣ въ извѣстную пору его развитія, какъ и въ гимнѣ Гераклу Архилоха, пѣсню вчиналъ и велъ (ἐξάρχειν) корифей, участіе хора обозначается словомъ ἐφυμνιάζειν.

Итакъ: пѣсня-речитативъ, мимическое дѣйство, припѣвъ и діалогъ; въ началахъ драмы мы найдемъ всѣ эти моменты, разнообразно выраженные, съ тою же руководящею ролью пѣвца-корифея. Мы видѣли, что австралійская пантомима сопровождалась пѣсней распорядителя-запѣвалы, пояснявшею ея содержаніе; на Явѣ въ его рукахъ libretto, исполнители выражаютъ его суть жестами и движеніями. Средневѣковые люди представляли себѣ въ такихъ именно чертахъ исполненіе классической драмы: кто-нибудь одинъ, recitator, говорилъ діалогическій текстъ за актеровъ, игравшихъ молча. Въ рукописяхъ Теренція встрѣчается такая картинка: въ небольшомъ домикѣ сидитъ recitator Калліопій, онъ высунулся изъ него съ книгой въ рукахъ, передъ нимъ скачутъ и жестикулируютъ четыре пестро-одѣтыхъ фигурки, въ маскахъ и остроконечныхъ шляпахъ, древнемъ pileus, унаслѣдованномъ нашими потѣшниками и клоунами отъ древнихъ комиковъ. Отразилось ли въ такомъ представленіи драмы, какъ театры маріонетокъ, память объ исполненіи трагедіи и пантомимы императорской поры, съ ихъ раздѣленіемъ слова и мимики, или это
65—126 представленіе поддержано было и народнымъ игровымъ | преданіемъ? На испанской народной сценѣ un musico поетъ романсъ, и по мѣрѣ того, какъ онъ поетъ, соотвѣтствующія лица выходятъ на сцену, выражая жестами сюжетъ пѣсни.

Руководящая роль корифея удержалась и въ тѣхъ случаяхъ, когда хоръ участвовалъ въ игрѣ не только мимикой, но и словомъ.

Въ греческой драмѣ актеръ произноситъ иногда прологъ, въ индійской дирижеръ играетъ самъ, вводитъ на сцену актеровъ, является истолкователемъ дѣйствія, какъ и въ средневѣковой мистеріи есть evocator, объясняющій публикѣ, въ какихъ обстоятельствахъ и почему дѣйствующія лица будутъ держать тѣ или другія рѣчи.

Все это — выродившіяся и развитыя формы старыхъ хоровыхъ отношеній; ими объясняются и слѣдующіе факты, въ которыхъ, къ сожалѣнію, не ясно распредѣленіе партій сказа и пѣсни. Въ Нормандіи пѣсня заодно поется, сказывается и пляшется: danser, dire et chanter; графъ de Bourmont наблюдалъ такой распорядокъ на одной свадьбѣ: молодые люди, пришедшіе изъ города, пѣли и жестикулировали, крестьяне пѣли, скрестивъ руки и закрывъ глаза; послѣ каждаго припѣва они напередъ говорили, о чемъ будутъ пѣть въ слѣдующемъ куплетѣ.

Позже формула: danser, dire et chanter устраняется другой: dire et chanter, singen und sagen. Она знакома старо-французскому и средневерхненѣмецкому, литературнымъ, не пѣсеннымъ эпосамъ, не отвѣчая ихъ изложенію. Либо это архаистическое выраженіе, уцѣлѣвшее изъ хоровой поры и отвѣчавшее древней смѣнѣ речитатива-сказа и припѣва, либо наслѣдіе единоличныхъ пѣвцовъ, которые сказывали и пѣли, захватывая порой и партію хора, refrain.

Когда партія солиста окрѣпла, и содержаніе или форма его речитативной пѣсни возбуждала сама по себѣ общее сочувствіе и интересъ, она могла выдѣляться изъ рамокъ обрядового или необрядового хора, въ которомъ сложилась, и исполняться внѣ его. Пѣвецъ выступаетъ самостоятельно, поетъ и сказываетъ и дѣйствуетъ. Въ разсказѣ Санъ-Галленскаго монаха лонгобардскій жонглёръ поетъ сложенную имъ пѣсню и вмѣстѣ съ тѣмъ исполняетъ ее орхестически (se rotando) въ присутствіи Карла Великаго. Можетъ быть, мы въ правѣ предположить въ данномъ случаѣ не народный типъ, выродившійся изъ хорового обихода, а типъ захожаго фигляра, мима; позднѣйшіе жонглёры соеди-

няли пѣсню и мимическую пляску еще и съ профессіей фокусника, вожака медвѣдя и т. п. Но мы видѣли подобное же соединеніе на другой почвѣ рядомъ съ практикой хорового начала: такъ
66—127 сказы|ваютъ и поютъ и дѣйствуютъ единолично индійскіе пѣвцы и носильщики въ Занзибарѣ. У армянъ tzoutzg (stoustg) означало мимическую пляску на какую-нибудь историческую или миѳологическую тему, подъ звуки хоровой пѣсни, но у нихъ былъ и пѣвецъ-актеръ, goussan (отличный отъ ergist'a: пѣвца, музыканта), представлявшій такіе же сюжеты, подпѣвая и подыгрывая себѣ. Такого единоличнаго пѣвца-актера, изображавшаго типы и разыгрывавшаго діалогическія сценки, знали и средніе вѣка: это recitator у Galfredus de Vino salvo, contrafazen, remendador провансальцевъ; не иное означаетъ, быть можетъ, и старонѣмецкая глосса: einwîgi: singulare certamen — и spectaculum = spil. Отсюда развился литературный жанръ драматическаго монолога: практика и поэтика индійскаго театра оформила его подъ названіемъ bhâna; для среднихъ вѣковъ типомъ можетъ служить le Dit de l'herberie Rustebuef'a (XIII вѣка) и Le franc archer de Bagnolet.

Въ подробностяхъ такой личный сказъ-пѣсня могъ разнообразиться. Сказывали — пѣли и подыгрывали сами себѣ; въ такихъ случаяхъ пѣвецъ сначала пѣлъ строфу, затѣмъ повторялъ ея мелодію на инструментѣ. Такъ до сихъ поръ поютъ итальянскіе народные пѣвцы, такъ пѣли, вѣроятно, и средневѣковыя эпическія пѣсни. Бретонскіе и уэльскіе lais, въ сущности, мелодіи, исполнявшіяся на rote'ѣ, слова служили какъ бы объяснительнымъ къ нимъ текстомъ; и теперь еще въ Уэльсѣ мелодію играютъ на арфѣ, и пѣвецъ импровизуетъ текстъ на музыкальную тему. Либо сказъ и аккомпаниментъ распредѣлены между разными лицами: сказывали французскія Chansons de geste, и кто-нибудь подыгрывалъ на symphonie; жонглёръ подыгрывалъ трубадуру; то-же было во Франціи и Германіи. При такомъ исполненіи получалась бóльшая свобода для мимическаго дѣйства; въ жонглёрскомъ репертуарѣ такое распредѣленіе могло быть обычно: такъ

дѣйствуютъ и наши скоморохи; у Понтана (въ его діалогѣ Antonius) является histrio personatus и вмѣстѣ съ нимъ пѣвецъ, котораго онъ перебиваетъ своими шутками; когда грузинскіе мествыре ходятъ вдвоемъ, одинъ изъ нихъ играетъ на гудѣ (родъ волынки), другой поетъ о подвигахъ своихъ соотчичей, о минувшихъ бѣдствіяхъ страны, разсказываетъ легенды, славитъ природу своей Карталиніи, импровизуетъ привѣтствія слушателямъ, порой пляшетъ и паясничаетъ и падаетъ въ грязь имъ на потѣху. Греческіе гилароды (= симоды) и магоды (= лизіоды) принадлежатъ къ тому же типу: кто-нибудь подыгрывалъ, гилародъ, въ торжественной бѣлой одеждѣ, съ золотымъ | вѣнкомъ на головѣ, испол- 67—128
нялъ орхестически сцены серьезно-балладнаго содержанія (παρὰ τὴν τραγῳδίαν), магодъ выступалъ въ женскомъ костюмѣ, и сценки его—бытовыя (παρὰ τὴν κωμῳδίαν): онъ мимировалъ невѣрныхъ женъ, своденъ, человѣка навеселѣ, пришедшаго на свиданіе съ своею милою (Athen. XIX, 620—621). О Ливіи Андроникѣ, родоначальникѣ римской литературной драмы, говорятъ, что въ началѣ онъ самъ пѣлъ и мимировалъ дѣйство, но, потерявъ голосъ, раздѣлилъ роли, предоставивъ себѣ лишь молчаливую игру.

До сихъ поръ дѣло шло о выдѣленіи одного пѣвца, уносившаго съ собою речитативъ и вмѣстѣ съ нимъ преданіе хора: dire et chanter. Но мы предположили выше, что выдѣлялись порой и два пѣвца, что дихорія создавала амебейность, антифонизмъ, до сихъ поръ дающій формы народной лирической пѣснѣ. Амебейное начало обняло и гимническіе агоны, и шуточныя пренія, и обмѣнъ загадокъ и діалогическія сценки [1]). Вспомнимъ миѳы о состязаніи Аполлона и музъ съ тѣмъ или другимъ пѣвцомъ (отразившіе, какъ полагаютъ, замѣну одного музыкальнаго лада другимъ), потѣшныя препирательства скомороховъ у Горація (Sat. I, 5, v. 51), жанръ идилліи и эклоги, агоны греческой комедіи, парное выступленіе комическихъ типовъ въ эпизодахъ у Плавта и въ итальянской народной шуткѣ; второго актера (stupidus) при глав-

1) См. выше стр. 22.

номъ въ исполненіи римскихъ мимовъ, пренія пастуховъ въ старо-французской мистеріи, нѣмецкое Kranzsingen и т. п. Въ амебейный репертуаръ входили и эпическіе сюжеты: въ чередованіи пѣвцовъ, воспринимавшихъ одинъ другого, могъ развиваться одинъ и тотъ же пѣсенный сюжетъ [1]). Два варварскихъ пѣвца, прославлявшихъ передъ лицомъ Аттилы его побѣды и доблести, разсказъ Vîdsîđ'а о томъ, какъ онъ пѣлъ вдвоемъ съ своимъ товарищемъ Scilling'омъ, ничего не говорятъ о характерѣ ихъ исполненія; на нѣкоторыя соображенія наводитъ діалогизмъ въ эпическихъ произведеніяхъ нѣмецкихъ шпильмановъ; но есть факты, свидѣтельствующіе, что амебейный способъ исполненія эпическихъ пѣсенъ существовалъ и еще существуетъ въ народной практикѣ. Къ примѣрамъ, приведеннымъ мною при другомъ случаѣ присоединю и слѣдующіе. Якутскія былины — олонго пѣлись встарь нѣсколькими лицами: одинъ бралъ на себя разсказъ (ходъ дѣйствія, описаніе мѣстности и т. д.: libretto), другой роль добраго богатыря, третій его соперника, остальные пѣли партіи отца,
68—129 жены, | шамановъ, духовъ, и т. п. Теперь чаще случается, что одинъ пѣвецъ исполняетъ всѣ партіи. — Я напомнилъ при другомъ случаѣ [2]) индійскую легенду о Kuça и Lava, близнецахъ, сыновьяхъ Ситы и Рамы, ученикахъ Вальмики, которымъ онъ передалъ свою поэму, дабы они пѣли ее вдвоемъ. Kuçilava — профессіональный пѣвецъ, рапсодъ, актеръ; bharata, изъ рода Bharata'овъ, соединяетъ ту и другую профессію. Тѣ и другіе ходили партіями, Kuçilava'ы пѣли про дѣянія Рамы, сыновья котораго были покровителями ихъ корпораціи, bharata'ы — о приключеніяхъ Пандавовъ. Сказывая, они распредѣляли между собою роли, отличали ихъ костюмами и особыми примѣтами; стало быть, сказывали амебейно, антифонически въ связи эпопеи. Текстъ Магабхараты указываетъ на такое изложеніе: нѣтъ стиховъ, внѣшнимъ образомъ связывающихъ одну рѣчь съ слѣдующимъ отвѣ-

1) См. мои Эпическія повторенія l. c. стр. 278—9, 296 слѣд.

2) Эпическія повторенія l. c.

томъ, а внѣ метра чередуются указанія: такой-то, такая-то сказали. Не намекаетъ-ли такой распорядокъ на древность антифонизма, какъ принципа эпическаго изложенія? Такъ могли сказываться нѣкоторыя діалогическія пѣсни Эдды. Замѣчу кстати, что на одномъ барельефѣ въ Sanchi изображены kathakas, пѣвцы, во время исполненія ими поэмы: у нихъ въ рукахъ музыкальные инструменты, они движутся и принимаютъ позы. Сцена при дворѣ султана Махмуда свидѣтельствуетъ, что этотъ ансамбль уже разложился: Фирдуси читаетъ свое произведеніе, и чтеніе сопровождается музыкой и танцами.

Я рискну поставить вопросъ: не упорядочилъ ли Солонъ или Гиппархъ лишь старый пріемъ сказа, когда обязалъ рапсодовъ эпоса такъ излагать гомеровскія поэмы (ἐξ ὑποβολῆς, ἐξ ὑπολήψεως), чтобы одинъ продолжалъ, гдѣ останавливался другой (Diog. Laert. I, 57, Ps. Plat. Hipp. 228 b)? Въ такомъ случаѣ это было бы не нововведеніе, а возстановленіе нарушавшагося, быть можетъ, обычая.

Въ чередованіи пѣвцовъ отдѣльныя пѣсни свивались (ῥάπτεσθαι) въ цѣлое, οἴμη, въ полные ряды (οἶμος) пѣсенъ, сплетенныхъ другъ съ другомъ (σχοινοτενής о пѣснѣ). Легенда о состязаніи Гомера и Гезіода, относящаяся ко времени императора Адріана, напоминаетъ пренія загадками и правилами житейской мудрости, какія до сихъ поръ въ ходу, напримѣръ, на Кипрѣ и въ Германіи, отразилась въ пѣсняхъ и сказкахъ и въ діалогахъ стихотворной Эдды; но есть въ этомъ памятникѣ и эпическая часть, только сведенная къ игрѣ остроумія, къ находчивости, съ которою пѣвецъ досказываетъ фразу или | положеніе, недосказанныя въ стихѣ соперника. Что всего лучше (φέρτατον, κάλλιστον) смертнымъ? — спрашиваетъ Гезіодъ; не родиться, а родившись, скорѣе перейти врата Аида, отвѣчаетъ на первый разъ Гомеръ; во второй: лучшее—сознаніе мѣры (μέτρον εἶναι — αὐτὸν ἑαυτῷ). Спой мнѣ не о томъ, что было, есть или будетъ, а о чемъ-нибудь другомъ (ἄλλης μνῆσα ἀοιδῆς).— Никогда звонко бѣгущіе кони не будутъ разбивать колесницъ у гробницы Зевса, состя-

130—69

заясь о побѣдѣ (гробницу Зевса предполагали на Критѣ; пѣвецъ въ это не вѣритъ). Изъ эпической части пренія выбираю нѣсколько примѣровъ: (Гезіодъ) Взявъ въ руки стрѣлы противъ пагубнаго рода гигантовъ, (Гомеръ) Ираклъ снялъ съ плечъ изогнутый лукъ; (Гезіодъ) Совершивъ трапезу, они въ черномъ пеплѣ собрали бѣлыя кости Діева умершаго (Гомеръ) сына, отважнаго Сарпедона, богоравнаго и т. п.

Въ такой амебейности, въ подхватываніи, обратившейся теперь въ игру, но когда-то служившей и новообразованію эпической οἴμη, въ діалогическомъ моментѣ я искалъ объясненіе нѣкоторыхъ явленій эпической стилистики. Пѣли попарно, смѣняя другъ друга, подхватывая стихъ или стихи, вступая въ положеніе, о которомъ уже пѣлъ товарищъ, и развивая его далѣе. Пѣсня слагалась въ чередованіи строфъ, разнообразно дополнявшихъ другъ друга, съ повтореніемъ стиховъ и группъ стиховъ, которые и становились исходнымъ пунктомъ новыхъ варіацій. Либо могли чередоваться такимъ же образомъ партіи прозаическаго сказа и стиха, унаслѣдованныя изъ хоровой двойственности речитатива и припѣва, переживаніемъ которой и является сходное чередованіе въ обиходѣ французской свадьбы. Слѣды перваго исполненія я склоненъ приписать тѣмъ древнимъ пѣснямъ, манера которыхъ сохранилась въ пріемахъ и изложеніи старо-французскихъ Chansons de geste, съ ихъ строфичностью и рядами couplets similaires; слѣды второго — въ нѣсколько загадочномъ Aucassin et Nicolette, съ перебоемъ прозаическихъ и стихотворныхъ партій, то вступающихъ другъ въ друга, то послѣдовательно развивающихъ нить дѣйствія. Я назвалъ этотъ памятникъ загадочнымъ: его текстъ пѣлся и сказывался, какъ явствуетъ изъ надписаній, не уясняющихъ вопроса: дѣлалось ли это однимъ лицомъ (or se cante), или двумя, или нѣсколькими: or dient et cantent et fablent. Послѣднее выраженіе можно понять, какъ обобщеніе: такъ сказываютъ, поютъ (когда поютъ) пѣвцы, жонглёры вообще.

Если строфичность и захватывающія, непосредственныя по-

вторенія одних и тѣхъ же стиховъ и положеній указываютъ на амебейное, многоголосное исполненіе, то пѣсня единоличнаго 131—70
пѣвца — развитіе хорового речитатива — должна обойтись безъ захватовъ такого рода, и ея бродячія повторенія-формулы принадлежатъ къ явленіямъ болѣе поздняго порядка, къ установившимся въ пѣсенной практикѣ общимъ мѣстамъ эпическаго стиля [1]). Сравните какой-нибудь эпизодъ пѣсни о Роландѣ съ связнымъ, словоохотливо-ширящимся изложеніемъ, напримѣръ, русскихъ и сербскихъ былевыхъ пѣсенъ, и разница бросится въ глаза. Я не рѣшусь отнести ее всецѣло къ различію первоначальнаго исполненія, не отнесу лишь потому, что сравниваемые факты раздѣлены временемъ, одни мы вычитываемъ изъ большихъ поэмъ, другіе явились въ позднихъ записяхъ, и ихъ стиль могъ испытать рядъ формальныхъ измѣненій.

Гомерическія поэмы не строфичны; строфичны нѣкоторыя пѣсни стихотворной Эдды, приписанныя старымъ народнымъ сказателямъ, þulir; между тѣмъ þula, означавшее родъ арфы, употребляется теперь въ значеніи пѣсни, ряда стиховъ безъ строфическаго дѣленія; lesa i þulu ok þulu — читать, сказывать подъ арфу (употребляется о риѳмованныхъ и аллитераціонныхъ формулахъ); þylja — сказывать, читать, пѣть подрядъ, безъ интонаціи; пѣть — шептать, какъ произносятся заговоры, молитвы.

## VI.

Мы снова пришли къ вопросу, уже затронутому нами выше [2]): 223—70
объ обособленіи отдѣльныхъ пѣсенъ изъ воспитавшей ихъ хоровой. На этотъ разъ я имѣю въ виду *форму*, *стиль* тѣхъ пѣсенъ, которыя, за неимѣніемъ болѣе подходящаго названія, принято называть *лирико-эпическими*. Въ общихъ чертахъ опре-

---

1) Ср. l. c., стр. 272.

2) См. выше стр. 48.

дѣленія всѣ согласны: повѣствовательный мотивъ, но въ лириче-
скомъ, эмоціональномъ освѣщеніи. Сюда относятъ древне-грече-
скіе номы и гимны, тѣ и другіе вышедшіе изъ хорового исполненія
къ единоличному; но сохранившіеся отрывки и образцы слиш-
комъ немногочисленны и уже испытали личную, литературную
обработку, почему и не показательны въ нашемъ вопросѣ.
Въ ту же категорію помѣщаютъ и сѣверныя баллады и старо-
французскія chansons de toile, chansons d'histoire; говорятъ и о
лирико-эпическомъ характерѣ Калевалы. Все дѣло въ томъ, какъ
понимать, какъ формулировать лирическій элементъ этихъ пѣсенъ,
71—223 и | чѣмъ первоначально онъ выразился. Знакомый намъ составъ
хорической поэзіи и типы современной балладной пѣсни позво-
ляютъ отвѣтить на это теоретически. Эпическая часть—это канва
дѣйствія, лирическое впечатлѣніе производятъ то тормозящіе,
то ускоряющіе его захваты, возвращеніе къ тѣмъ же положе-
ніямъ, повтореніе стиховъ (какъ у Тиртея Bergk, II, № 10: ἐπὶ
71—224 προμάχοισι πεσόντα, μετὰ προμάχοισι πεσόντα, ἐν προμάχοισι
πέσων). Refrain хора также переселился въ лирико-эпическую
пѣсню, какъ ритурнель, какъ настраивающій эмоціональный воз-
гласъ; рефренъ хорового пэана: ἰὴ παιάν — остался за народ-
ными монодическими. Для той поры зарожденія, какую мы себѣ
представляемъ, нѣтъ еще унаслѣдованнаго традиціей стиля, нѣтъ
эпическаго схематизма, нѣтъ типическихъ положеній, которыя
позднѣйшая эпика будетъ вносить въ изображеніе любого событія,
нѣтъ приравненія воспѣваемаго лица къ условному типу героя,
героизма и т. п. Пѣсня ведется нервно, не въ покойной связи,
а въ перебоѣ эпизодовъ, съ діалогомъ и обращеніями и переч-
немъ подвиговъ, если ихъ подсказываетъ сюжетъ. Абиссинская
заплачка, приведенная выше[1]), можетъ послужить къ характе-
ристикѣ лирико-эпическаго стиля, какъ я его понимаю. Не
лишнее будетъ привести еще нѣсколько образцовъ. Вотъ, напри-
мѣръ, пѣсня (военная или похоронная) сѣверо-американскихъ

---

1) См. выше стр. 42—43.

индійцевъ: пѣсня о пораженіи и надеждахъ, что новое поколѣніе подраститъ и выступитъ на смѣну побѣжденныхъ.

«Въ тотъ день, когда наши воины полегли, полегли,— Я бился рядомъ съ ними и, прежде, чѣмъ палъ,— Чаялъ отмстить врагу, врагу!

«Въ тотъ день, когда наши вожди были сражены, сражены,— Я бился лицомъ къ лицу во главѣ моей дружины,— И моя грудь истекла кровью, кровью!

«Наши вожди болѣе не вернутся, не вернутся,— А ихъ братья по оружію, которые не могутъ показать рану за рану,— Словно женщины, будутъ оплакивать свою судьбу, свою судьбу!

«Пять зимъ на охотѣ мы проживемъ, проживемъ,— Тогда снова поведемъ въ битву нашихъ юношей, когда они станутъ мужами,— И кончимъ жизнь, какъ наши отцы, какъ наши отцы!»

Въ Суданѣ подобныя пѣсни входятъ въ репертуаръ народныхъ рапсодовъ, гріотовъ, ими и слагаются. Храбрость Суны возбудила зависть другихъ вождей, и они отдѣлались отъ него, предательски пустивъ ему въ спину пулю — во время битвы. Вотъ какъ объ этомъ поется:

| «Ты правъ, Суна, ты правъ, сынъ Kodaré Dialo! Всякій 224—72
разъ, когда дѣло заходило о войнѣ, тебя надо было призывать, потому что ты всегда сражалъ воиновъ и выбивалъ изъ сѣдла всадниковъ, гдѣ только бывала стычка.

«Ходили на Guingéléni; всѣ Peulh'ы обратились въ бѣгство, 225—72
не бѣжалъ одинъ Суна.

«Ходили на Таматугу, Суна не бѣжалъ.

«Ходили на Diassakouloumo, Суна и т. д.

«Ходили на Diaramana, Суна и т. д.

«Въ воскресенье ты бился при Сиблѣ, въ субботу въ бою при Sansandig; всюду ты проявилъ свою храбрость. Ты былъ при Oroguila'ѣ, въ бою при Boumoundo: оба дѣла покрыли тебя славой.

«Съ копьемъ въ рукахъ Суна мчался по долинѣ, выбилъ изъ сѣдла всадника на рыжемъ конѣ. Четыре всадника напали на

деревню Kémédaly, Суна погнался за ними, троихъ взялъ въ плѣнъ; одинъ изъ нихъ былъ на гнѣдомъ конѣ, другой на бѣлоногомъ.

«На войнѣ Суна никогда не убиваетъ врага, не обезоруживъ его. Храбрость Суны такъ возбудила зависть Peulh'овъ, что они стали пріискивать средство, какъ бы его извести.

«Мы нападемъ на деревню Ouro, говорятъ они, онъ одинъ проникнетъ туда, куда никто изъ насъ не рѣшится пойти. Найдется ли храбрецъ, который взялся бы выстрѣлить по немъ? А когда его убьютъ, мы скажемъ, что убитъ онъ пулями враговъ.

«Взялся исполнить это подлое дѣло нѣкій человѣкъ, по имени Oumarou; нѣкій mabé (= гріотъ, пѣвецъ) узналъ о ковахъ, которыя готовили его господину.

«Сказалъ онъ ему: Не ходи съ войскомъ, что готово выступить; твои соперники полны зависти къ тебѣ. — Mabé Guéladio, отвѣчалъ Суна, всѣ пельскія дѣвушки и въ деревнѣ любятъ меня и были бы огорчены, еслибъ я не пошелъ, стали бы говорить, что не пошелъ я изъ страха. Пусть лучше узнаютъ, что я убитъ, чѣмъ провѣдаютъ, что я не послѣдовалъ за войскомъ.

«Заплакалъ Mabé Guéladio и запѣлъ: Выходите, деревенскія дѣвушки, поглядѣть на Суну; онъ ѣдетъ на войну и не вернется; выходите, деревенскія дѣвушки, поглядѣть на Суну; его убьютъ.

«Онъ отправился въ Ouro, гдѣ его убили.

«Когда отрядъ вернулся въ Kémédaly, Mabé Guéladio, плакавшій по своемъ господинѣ, сказалъ: Говорилъ я вамъ, женщины Kala'ы, что Суна не вернется; онъ не вернулся, убитъ
73—225 пулей завист|никовъ. Сынъ Dougaba'ы, тебя убили, но ты никогда не зналъ позора».

73—226 Невольно вспоминается страхъ передъ male chanson въ пѣснѣ о Роландѣ, страхъ передъ тѣмъ, что скажутъ и о чемъ станутъ пѣть. Вмѣстѣ съ чувствомъ воинской чести развивается и общественная сила пѣсни.

Слѣдующая, записанная въ той же области, вводитъ насъ въ кругъ бытовыхъ, балладныхъ. Поется ли она хоромъ, или напоминаніе о хорѣ въ началѣ и концѣ принадлежитъ къ внѣшнимъ мотивамъ, оставшимся отъ хорового преданія? Пѣсня начинается запѣвомъ, въ которомъ говорится объ охотѣ на птицъ, очевидно, въ связи съ темой дальнѣйшаго разсказа, но за запѣвомъ слѣдуетъ еще эпизодъ съ изреченіями общаго характера, безъ всякаго, повидимому, отношенія къ цѣлому.

«Diah! Птички! Diambéré, бородатый человѣкъ, дай намъ поохотиться на птицъ! Пусть всѣ запоютъ хоромъ: Diah! Diah! Diah! птички! Diah!

«Дозволь намъ любить птичекъ, человѣкъ въ блестящей, свѣтло-синей одеждѣ, съ шелковыми нарукавниками, съ французскимъ двуствольнымъ ружьемъ! Вѣдь тѣ люди, что пляшутъ пѣсню Kono, разрушили Djingo, тѣ, что пляшутъ пѣсню Kono, разрушили Солибу. — Diambéré, бородатый человѣкъ! Дай намъ поохотиться на птицъ! Пусть всѣ запоютъ хоромъ: Diah! Diah! Diah! птички! Diah!

«Вы, властители Manassi, Dissé (и др.)! Война даетъ власть, война ея и лишаетъ; война доставила вамъ отческій кровъ, вамъ, потомкамъ Massa'ы, война его и лишила: побѣдоносное войско вѣдь не знаетъ силы побѣжденнаго. Вѣдомо вамъ, родъ Massa'ы и Moriba'ы, что міръ стоитъ не съ нынѣшняго дня; довѣряться своимъ противникамъ то же, что полагаться на воды высоко вздувшейся рѣки. Неблагоразумно довѣряться врагамъ.

«Внучка Alahi вышла изъ своего жилья въ отцовскій огородъ, чтобы отгонять птицъ, поѣдавшихъ просо; а молодого человѣка, на котораго она положила всѣ свои надежды, обуяла любовь, и захотѣлось ему побыть вдвоемъ съ милой. Пошелъ онъ въ огородъ, который отецъ поручилъ ей сторожить день-деньской. Была у царевны служанка изъ плѣнницъ и гріотка (изъ сословія гріотовъ); не хотѣлось царевнѣ, чтобы онѣ довѣдались о ея отношеніяхъ. Когда, бывало, солнце стояло въ полуднѣ, она говорила гріоткѣ: Пойди, пройдись въ ту сторону огорода; а плѣнницѣ:

Прогуляйся во другую. Когда онѣ удалялись, царевна подавала
74—226 своему милому знакъ: Diah! | Diah! Diah! птички! Diah! Юный
воинъ въ наручникахъ, всадникъ, на бѣломъ арабскомъ конѣ,
тебѣ я говорю! Зачѣмъ оставляешь ты меня одну отгонять птицъ?
74—227 Юноша въ полотняныхъ шароварахъ, развѣ не слышалъ ты, что
о насъ говорятъ: говорятъ, что два свободныхъ человѣка вступили въ постыдную связь? Придется покориться, извѣдать срамъ. Вчера родители позвали меня, велѣли объявить имя того, отъ кого я понесла; я не хотѣла сказать; они грозились убить меня, коли я не открою виновника, я отвѣтила, что они вольны меня убить, но что имени я никогда не произнесу. Если я стою на отказѣ, то потому, что правдивые мужчины теперь въ рѣдкость, и я не увѣрена, не сталъ ли бы ты отрицаться, еслибъ я назвала тебя. Коли это покроетъ тебя стыдомъ, то лучше мнѣ взять на себя грѣхъ, ибо свободный мужчина не долженъ испытать стыдъ, который перенесетъ женщина. Я беру на себя тяжесть всего, что произошло; женщина можетъ сказать только: я убита, но никогда: я посрамлена. Среди всего населенія Kaarta говорю: Diah! другъ мой, я опечалилась бы, еслибъ увидѣла тебя покрытаго безчестіемъ. Diah! Kono! Diah! Diah! Пусть всѣ споютъ хоромъ: Diah! Diah! Diah! Kono Diah!»

Таковъ могъ быть, въ своей свободной разбросанности, складъ эпико-лирической пѣсни, когда она вышла впервые изъ хоровой связи. Позже эта разбросанность придетъ въ извѣстный порядокъ, образуется балладный стиль, съ чередующимися припѣвами или безъ нихъ, съ зачатками эпическаго схематизма, съ любовью къ троичности и т. д., какъ, напримѣръ, въ слѣдующей новогреческой пѣснѣ:

«Тамъ на берегу моря, тамъ на побережьѣ, мыли бѣлье хіотскія дѣвушки, мыли поповскія дочки; мыли и рѣзвились и играли на пескѣ. Проходила каравела, недавно снаряженная. Подулъ сѣверякъ, подулъ вѣтеръ съ полночи, поднялъ у нея (у дѣвушки) серебромъ шитую юбку; выглянула ея серебряная ножка, засіяли оттого и море, и все побережье. — Пойдемъ-ка, дѣтки, пойдемъ,

палликары, заберемъ что тамъ свѣтится впереди. Коли золото то будетъ, наше сообща будетъ, коли желѣзо, пригодится на каравелу, коли дѣвушка, — достанется нашему капитану. — По волѣ Божіей и Пресвятой Богородицы то была дѣвушка, капитану она и досталась».

Болѣе полное развитіе схематизма представляютъ финскія эпико-лирическія пѣсни, многія изъ которыхъ вошли въ искусственный сводъ Калевалы. Это — обрядовыя руны, раздающіяся на свадьбѣ, заплачки, руны-заклятія, магическія. Пѣсня исходила
изъ обряда въ | почти готовыхъ эпическихъ формахъ; я имѣю 227—75
главнымъ образомъ въ виду выдѣленіе пѣсенъ миѳологическаго содержанія. О строеніи заговора мнѣ не разъ приходилось гово-
рить: его эпическая часть вліяетъ на демоническія силы природы 228—75
разсказомъ объ ихъ дѣяніяхъ, либо знахарь достигаетъ того же путемъ насилія, проявленіемъ вѣщаго знанія: онъ властенъ надъ тѣми силами, знаетъ слово, сущность вещей. Въ быту, проникнутомъ идеями рода, знаніе выражалось часто въ формахъ генеалогіи: откуда что пошло? На это отвѣтили многочисленныя légendes des origines — одинъ изъ мотивовъ эпической части заклинанія: заклинаютъ желѣзо, огонь, медвѣдя и т. д. и разсказываютъ о его происхожденіи. Руна о Сампо, символъ аграрнаго благоденствія, пѣлась при посѣвѣ и пахотѣ: сказывали о томъ, какъ создалось это чудо, и какъ его раздобыли. Выше мы видѣли русскую мимическую игру — пѣсню о вареніи и дѣйствіи пива[1]), финская руна поетъ о его изобрѣтеніи:

Хмель родился отъ гуляки,
Малымъ былъ онъ брошенъ въ землю,
Малымъ въ почву былъ положенъ,
Какъ змѣя онъ брошенъ въ землю
На краю ручья Калевы,
На краю поляны Осмо;
Тамъ подросъ младой отростокъ,
Поднялся зеленый прутикъ,
Потянулся по деревьямъ,
Поспѣшилъ къ вершинѣ прямо.

---

1) См. выше стр. 34.

А ячмень посѣялъ старецъ,
Старецъ счастья въ полѣ Осмо;
Хорошо ячмень родился,
Въ вышину прекрасно выросъ
На концѣ поляны Осмо,
На поляхъ сыновъ Калевы.
Мало времени проходитъ,
Зажужжалъ тамъ хмель въ деревьяхъ,
Говорилъ ячмень на полѣ
И вода въ ручьѣ Калевы:
«Такъ когда же мы сойдемся
И пойдемъ одинъ къ другому?
Въ одиночествѣ намъ скучно,
Двумъ, троимъ жить вмѣстѣ лучше».

Тогда Осматаръ беретъ шесть зёренъ ячменя, семь концовъ
у хмеля, восемь ложекъ воды, ставитъ все это въ котлѣ на огонь;
76—229 но | ея пиво не бродитъ. И вотъ, взявъ въ руки щепку и поте-
ревъ ее о верхнюю часть бедра, она создаетъ векшу и говоритъ ей:

Векша, золото въ высотахъ,
Цвѣтъ холмовъ, земли веселье!
Побѣги, куда пошлю я.

Она посылаетъ ее достать сосновыхъ иглъ, тонкихъ ниточекъ еловыхъ; положила ихъ въ пиво, но оно не поднялось; куница, созданная изъ лучинки, принесла дрожжей изъ медвѣжьей берлоги, пѣны, что льется изъ медвѣжьей пасти, и опять не забродило пиво, пока третье созданіе Осматаръ, пчелка, сотворенная ею изъ стручечка, не прилетѣла къ ней съ медомъ. Какъ положили его въ ушатъ,

Пиво пѣнится до ручекъ,
Черезъ край оно стекаетъ,
Убѣжать на землю хочетъ
И упасть стремится на полъ.

Это уже почти традиціонный эпическій стиль, медленно текущій въ ряду тавтологій, систематизирующій (сл. троичность: хмель, ячмень, вода; сосновыя иглы, дрожжи, медъ), любовно останавливающійся на всякой подробности. Такъ и въ слѣдую-

щемъ заговорѣ-рунѣ «отъ колотья»: Выросъ дубъ такой высокій, что его вѣтви затемняли солнце и луну, запирая въ небѣ путь облакамъ. Никто не въ силахъ свалить его; тогда изъ моря вышелъ карликъ, съ топоромъ на плечѣ, съ каменнымъ шлемомъ на головѣ, въ каменныхъ башмакахъ. По третьему удару онъ свалилъ дубъ; вершиной къ востоку, корнемъ къ западу, онъ лежалъ вѣковѣчнымъ мостомъ, ведущимъ въ мрачную Похйолу. Щепки, что упали въ море, вѣтеръ отнесъ въ незнаемую страну, гдѣ живетъ злой духъ Hiisi; его песъ схватилъ ихъ своими желѣзными зубами и отнесъ къ дѣвѣ Hiisi. Посмотрѣла она на нихъ и сказала: Изъ нихъ можно что-нибудь подѣлать; если отдать ихъ кузнецу, онъ сработаетъ изъ нихъ плугъ. Слышалъ это злой духъ, понесъ ихъ къ ковачу, велитъ надѣлать изъ нихъ стрѣлъ, чтобы колоть людей, и коней, украсилъ ихъ перьями; а чѣмъ ихъ прикрѣпилъ? Волосами дѣвы Hiisi; какъ закалилъ? Змѣинымъ ядомъ. Сталъ онъ пытать ихъ на своемъ лукѣ: первая стрѣла полетѣла къ небу, такъ высоко, что потерялась; другая въ землю, такъ глубоко, что ея нельзя было доискаться; пустилъ онъ третью, и она пролетѣла сквозь землю и воды, горы и лѣса, задѣла камни и угодила въ кожу человѣка, въ тѣло несчастнаго.

| Эпическая часть заговора естественно выдѣлялась изъ его 230—77
состава; такъ старо-германскій spel, заклинательная формула, обособился впослѣдствіи въ значеніи поученія, побасенки, сказки.

Выше, говоря о фамильныхъ особенностяхъ древней лирико-эпической пѣсни, я назвалъ старо-французскія chansons de toile и сѣверныя баллады. Это даетъ мнѣ поводъ оговориться: не всѣ пѣсни сходнаго стиля подлежатъ одинаковой хронологической оцѣнкѣ; необходимо отдѣлить содержаніе отъ отстоявшейся въ преданіи формы. Пѣсни, близкія къ событіямъ, волновавшимъ народное чувство, невольно принимаютъ лирическій колоритъ; таковы малорусскія думы, за вычетомъ испытаннаго ими школьнаго вліянія; но такія пѣсни могли выразиться въ формѣ, уже опредѣленной предыдущимъ развитіемъ лирико-эпической поэзіи,

какъ съ другой стороны та же готовая форма могла облечь сюжеты, не вызывавшіе, повидимому, лирическаго настроенія.

На сѣверѣ, напримѣръ, поютъ лирико-эпическія баллады, съ припѣвомъ и подхватами, на тему сказаній о Нифлунгахъ; эти сказанія извѣстны сѣверной старинѣ, стихотворной Эддѣ, но тамъ ихъ стиль и метрика другіе. Восходитъ ли современная баллада къ какой-нибудь заглохшей древней формѣ хорическаго, позднѣе лирико-эпическаго исполненія, или она усвоила порознь и сюжетъ, и стиль, и ея генеалогія смѣшанная? [1]).

Содержаніе сообщенной выше финской заговорной руны — легендарно-миѳическое; таковы должны были быть сюжеты лирико-эпическихъ пѣсенъ у племенъ, не тронутыхъ бытовыми волненіями, распрями враждующихъ родовъ или тѣми, которые неизбѣжны на межѣ двухъ племенъ. Эти распри создавали новые интересы, столкновенія объединяли племенное сознаніе; создавались лирико-эпическія пѣсни-кантилены, международныя (если можно говорить о народности) въ томъ смыслѣ, что тамъ и здѣсь попеременно пѣли о побѣдахъ и пораженіяхъ, выходили на сцену, въ освѣщеніи хвалы, порицанія или страха, однѣ и тѣ же имена витязей, вождей; вокругъ нихъ собранъ интересъ, вокругъ нихъ ихъ боевые товарищи, дружина, о нихъ слагаются пѣсни брани и мести, поминальныя, величальныя; поются и циклизуются, притянутыя тѣмъ или другимъ рѣшающимъ событіемъ, славой одного имени. Такую *естественную циклизацію* слѣдуетъ представить себѣ уже въ лирико-эпическую пору: слагалась, вызванная ex tempore однимъ и тѣмъ же фактомъ, подвигомъ, не одна пѣсня, а нѣсколько; однѣ изъ нихъ забывались, другія переживали, |
78—231 переходили изъ одного поколѣнія въ другое вмѣстѣ съ памятью подвига, что предполагаетъ и его цѣнность въ глазахъ потомства, и начала исторической традиціи, родовой и народной. Разумѣется, въ слѣдующихъ поколѣніяхъ эти пѣсни не могли вызывать тѣхъ жгучихъ аффектовъ горя и ликованья, какъ въ ту пору, когда

1) Форма занесенная (изъ Германіи)?

онѣ выживались, и ихъ лирическія партіи могли оттѣняться слабѣе; забывались и нѣкоторыя подробности далекаго событія, удерживалась его схематическая часть, общія нити и характерныя черты героя. Начало такого *обобщенія*, съ его результатами, типическими, идеализирующими пріемами пѣсенной памяти, слѣдуетъ искать въ *механической работѣ народнаго преданія*.

Остальное довершили *пѣвцы*, въ той новой роли, которую оно имъ создало. Въ боевую пору, родовую или дружинную, пѣвецъ естественно воспѣвалъ вождей и витязей, лелѣялъ ихъ славу, слагалъ лирико-эпическія пѣсни на событія дня, но помнилъ и старыя пѣсни предковъ и о предкахъ своего героя. Онъ зналъ ихъ родословную, и это знаніе вносило въ его репертуаръ новый принципъ *генеалогической циклизаціи;* въ его памяти чередовались въ длинной вереницѣ героическіе образы, и обобщался идеалъ героизма, который естественно влiялъ на все новое, входившее въ кругозоръ пѣсни: типы физической мощи и красоты, храбрости и вѣжества, предательства и вѣрности, подвига; чѣмъ далѣе отъ основного преданія, тѣмъ чаще могло случаться, что такого рода типическія черты вмѣнялись не надлежащему лицу, какъ *общее мѣсто:* коли герой, то онъ могъ совершать то-то, и совершалъ. Такъ незамѣтно открывалась брешь въ историческія основы пѣсеннаго преданія. Процессъ, отвѣтившій таковому же жизненному: создавшійся въ жизни типъ героизма вызывалъ подражаніе, его стремились осуществить; пѣсни, сложившіяся о немъ, поневолѣ служили образцомъ, схемой, въ формахъ которой отливаются и позже воспоминанія о витязяхъ новыхъ поколѣній. Такъ, въ пору феодальнаго эпоса и легенды, держались въ памяти и подражаніи постоянные образы идеальнаго подвига и подвижничества, и chansons de geste и житіе складывались въ безсознательномъ повтореніи старыхъ идеаловъ.

Рядомъ съ общими мѣстами содержанія, отвѣчая имъ, развилось такое же явленіе въ области *стиля:* онъ сталъ *типическимъ*, тѣмъ, что я выше назвалъ эпическимъ схематизмомъ. У пѣвцовъ свой пѣсенный Домострой, отраженіе, иногда застыв-

шее, бытового: герои опредѣленнымъ образомъ снаряжаются къ
79—232 бою, въ путь, вызываютъ | другъ друга, столуютъ; одинъ, какъ другой; все это выражается опредѣленными формулами, повторяющимися всякій разъ, когда того потребуетъ дѣло. Складывается прочная поэтика, подборъ оборотовъ, стилистическихъ мотивовъ, словъ и эпитетовъ: готовая палитра для художника. При данныхъ условіяхъ продукція пѣвца напоминаетъ пріемы commedia dell' arte: данъ коротенькій libretto, знакомы типы Арлеккино, Коломбины, Панталоне; актерамъ предоставленъ опредѣленный всѣмъ этимъ діалогъ и свобода lazzi. Пѣвецъ знаетъ пѣсни, характерныя черты дѣйствующихъ лицъ, все остальное доскажетъ его поэтика; тотъ же или другой пѣвецъ пропоетъ ту же пѣсню въ другой разъ иначе, разница будетъ въ подборѣ нѣкоторыхъ общихъ мѣстъ, въ забвеніи того или другого эпизода libretto, но существенное повторится. Устойчивость такого стиля — въ *пѣвческомъ*, я бы сказалъ, *школьномъ преданіи*. Когда на финскихъ свадьбахъ и другихъ народныхъ празднествахъ раздаются руны, тотъ, кто въ такихъ случаяхъ услышитъ незнакомую пѣсню, старается ее запомнить, но, повторяя ее передъ другими, скорѣе держится ея содержанія, чѣмъ буквальной передачи: то, чего онъ не запомнитъ слово въ слово, онъ споетъ своими словами, и часто даже лучше, чѣмъ самъ слышалъ. За него говоритъ сложившаяся стилистика.

Мы на почвѣ *эпики*: ея носители — родовые, дружинные пѣвцы, знатоки родовыхъ историческихъ преданій, греческіе аэды, англосаксонскіе и франкскіе scopas, позже — пѣвцы другого разбора, смѣшавшіеся съ захожими jaculatores отжившаго греко-римскаго міра и принявшіе ихъ названіе: jongleurs, spielleute. Имъ принадлежитъ и дальнѣйшее претвореніе традиціонной поэзіи. Они бродили, слышали и знали много пѣсенъ, спѣвали ихъ подъ рядъ, и на смѣну генеалогической циклизаціи явились спѣвы пѣсенъ, сложившихся порознь и въ разное время. Хронологія не мѣшала — пѣсня создавала свою: Карлъ императоръ заслонилъ собою молодого короля-начинателя, и пѣсня о Роландѣ

уже знаетъ его вѣнчаннымъ имперскою короной; его враги баски, саксы, одинаково обратились въ сарациновъ; въ разсказъ о событіи вносились лица, не современныя другъ другу и т. п.; «свиваются оба полы времени». Рядомъ съ безсознательнымъ нарушеніемъ хронологіи столь же естественнымъ слѣдствіемъ такого рода спѣвовъ явилась попытка наново мотивировать связь спѣтыхъ вмѣстѣ дѣйствій, начатки новаго внутренняго плана. Изложеніе ширится, видимо привлекая само по себѣ; матеріалъ даютъ унаслѣдованные и съ лихвой развитые пріемы старой пѣсни: излюблено троякое повто|реніе одного и того же акта, 233—80
параллелизмъ, лежащій въ основѣ народно-пѣсенной психологіи[1]) и ритмики. Какъ у Карла двѣнадцать пэровъ, такъ и у сарацинскаго властителя; пораженіе врага двоится, того требовалъ и стиль, и народное самосознаніе. Въ дошедшей до насъ пѣснѣ о Роландѣ Карлъ не только разбиваетъ Марсиля, но впослѣдствіи еще и полчища Балиганта; разсказъ о послѣднемъ признаютъ позднѣе включеннымъ въ текстъ пѣсни о Роландѣ изъ поэмы, разсказывавшей именно о Балигантѣ. Интерполяція доказывается противорѣчіями содержанія и неловкостью спая, но ничто не мѣшаетъ предположить, что самая интерполяція вызвана была какимъ нибудь указаніемъ, стихомъ древней кантилены, намекавшимъ на вторичную отместку или призывавшимъ ея повтореніе.

Сложившись въ рукахъ родовыхъ или дружинныхъ профессіональныхъ пѣвцовъ, такая эпика еще продолжаетъ жить кое-гдѣ въ *циклахъ пѣсенъ*, объединенныхъ именемъ или событіемъ, Кіевомъ или Косовской битвой, либо въ циклическихъ спѣвахъ, въ родѣ якутскихъ былинъ, олонго, пѣніе которыхъ занимаетъ нѣсколько вечеровъ. Пѣсни эти спустились теперь въ народъ, еще лелѣютъ народное самосознаніе тамъ, гдѣ оно стоитъ или стояло на уровнѣ условій, впервые вызвавшихъ ихъ появленіе и продукцію; въ такихъ условіяхъ мыслимо и новое пѣсенное сло-

---

1) См. мой Психологическій параллелизмъ, l. c.

женіе въ формахъ стараго. Иначе пѣсня теряетъ свою жизненность и сохраняется, какъ старина, не дающая отпрысковъ; держится своей — поэтикой. И тамъ, и здѣсь къ ней потянули пѣсни житейскаго, балладнаго, сказочнаго содержанія; поютъ люди, знающіе старину, слѣпцы, эпигоны древнихъ профессіональныхъ пѣвцовъ.

На пути этого разложенія бывали задержки, какъ бы новыя формы творчества, отвѣчавшія тому же подъему народнаго самосознанія, какъ и древнія эпическія пѣсни, но болѣе широкаго, сознанія политически сплотившейся народности, чающей историческихъ цѣлей. Я разумѣю появленіе народныхъ *эпопей* въ родѣ пѣсни о Роландѣ. Очевидно, это не механическій спай эпическихъ пѣсенъ — кантиленъ, какъ то полагали многіе, а нѣчто новое, обличающее одного автора, его индивидуальный подвигъ. Я не подчеркну особо въ этомъ опредѣленіи черту индивидуальности, потому что склоненъ искать ее и ранѣе, въ той эпохѣ развитія, которая восходитъ въ сѣдую даль, къ пѣвцу или пѣвцамъ, вы-
81—234 дѣлившимся изъ хорового синкретизма. Это развитіе | не останавливалось; съ нимъ надо считаться, покинувъ туманныя представленія о хоровомъ, массовомъ началѣ, создавшемъ явленіе эпопей. Если замѣнить слово «спай» понятіемъ «спѣва», какъ мы установили его ранѣе, и представить себѣ обусловленную имъ психологическую и стилистическую работу, работу обобщеній, перенесеній и мотивировки, пѣсня о Роландѣ представится намъ однимъ изъ многихъ, столь же индивидуальныхъ спѣвовъ, пережившихъ другіе, потому что онъ стоилъ того. Прогрессъ не въ индивидуальномъ починѣ, а въ его сознательности, въ цѣнности, которая дается пѣсенному акту, въ записи, которой закрѣпляется не пѣсня-сводъ, а поэтическое произведеніе, когда пѣвецъ ощутитъ себя — поэтомъ.

Такая поэма, какъ пѣсня о Роландѣ является новой точкой отправленія. Ея печать ложится на другихъ такихъ же спѣвахъ; далѣе поэмы не спѣваются, а сочиняются, и на почвѣ этихъ сочиненныхъ chansons de geste повторяются тѣ же процессы цикли-

заціи: героямъ преданія даютъ небывалыхъ предковъ и потомковъ, литературный матеріалъ заглушаетъ остатки традиціоннаго, мѣняется и метрическая форма, пока наконецъ стихъ не уступаетъ мѣсто прозѣ. Еще одинъ шагъ, и изувѣченное преданіе возвращается, въ видѣ народной лубочной книги, въ сферу, гдѣ доживаютъ свой вѣкъ и старыя эпическія пѣсни.

Все это относится уже къ спеціальной исторіи эпоса, о которой здѣсь не идетъ рѣчь. Остановлюсь лишь на одномъ эпизодическомъ фактѣ этой исторіи. О томъ или другомъ лицѣ могли слагаться, непосредственно послѣ событія, и лирико-эпическая пѣсня, впослѣдствіи обобщившаяся въ эпическую, и преданіе, разсказъ, анекдотъ, не знавшій пѣсенной формы. Пѣвцамъ-современникамъ онъ могъ быть извѣстенъ, знакомъ и ихъ слушателямъ; почему его обошли пѣсней, мы никогда не узнаемъ: можетъ быть случайно, или потому что онъ не отвѣчалъ цѣлямъ идеализаціи. Позже, съ развитіемъ чистой эпики, отдалившейся отъ непосредственности воспоминаній, такія преданія, Sagen, могли попасть и въ теченіе пѣсни, особенно въ ту пору эпики, когда она раскрылась для новыхъ, не традиціонныхъ, а просто интересныхъ по содержанію мотивовъ. Отсюда два вывода: нельзя заключать по преданіямъ, напримѣръ, меровингскихъ и южно-русскихъ лѣтописей, какъ бы ни казались они намъ фактически невѣроятными, не историчными, что объ этихъ преданіяхъ слагались когда то недошедшія до насъ былины и кантилены. Нельзя также говорить съ Voretsch'емъ, что источникъ «эпоса» не въ лирико-эпи|ческихъ кантиленахъ, а именно въ преданіи, 235—82
Sage. Преданіе—это, будто бы, перепутье отъ исторіи къ эпосу, устное, органическое развитіе историческаго факта (mündliche Ueberlieferung — Zwischenglied zwischen Geschichte und Epos; organische Weiterbildung der Ueberlieferung), эпосъ, Dichtung— его неорганическое развитіе. Исторія понимается здѣсь какъ то абстрактно, какъ будто и на страницахъ лѣтописи она не отразилась въ томъ коллективно-субъективномъ освѣщеніи, которое опредѣляетъ и развитіе саги, и темы пѣсни. Разница въ выборѣ

того, что интересуетъ, что кажется выдающимся по содержанію, и въ уровнѣ и гомогенности среды, для которой пишется лѣтопись, въ которой слагаются преданіе и пѣсня. Съ точки зрѣнія Voretsch'а выходитъ, что эпическій пѣвецъ ждалъ, пока надъ историческимъ фактомъ наслоится преданіе, и лишь тогда переводилъ его въ пѣсню; неужели ждала его и лирико-эпическая заплачка, пѣсня ликованія о побѣдѣ? Такъ можетъ творить, выискивая традиціонные сюжеты, лишь поэтъ новаго времени. Сага и эпическая пѣсня идутъ объ-руку; объяснять сложеніе «эпоса» (Voretsch, очевидно, разумѣетъ эпопею) изъ преданій — значитъ забывать предыдущія фазы развитія эпики.

## VII.

Эпосъ — объектъ, лирика — субъектъ; лирика — выраженіе зарождающагося субъективизма. На эти опредѣленія я уже успѣлъ возразить; еслибъ я захотѣлъ присоединить къ нимъ и свое, я подчеркнулъ бы субъективизмъ эпоса, именно *коллективный субъективизмъ*; я говорю о началахъ эпоса. Человѣкъ живетъ въ родовой, племенной связи и уясняетъ себя самъ, проектируясь въ окружающій его объективный міръ, въ явленія человѣческой жизни. Такъ создаются у него обобщенія, типы желаемой и нежелаемой дѣятельности, нормы отношеній; тотъ же процессъ совершается и у другихъ, въ одинаковыхъ относительно условіяхъ и съ тѣми же результатами, потому что психическій уровень одинъ. Каждый видный фактъ въ такой средѣ вызоветъ оцѣнку, въ которой сойдется большинство; пѣсня будетъ коллективно-субъективнымъ самоопредѣленіемъ, родовымъ, племеннымъ, дружиннымъ, народнымъ; въ него входитъ и личность пѣвца, то-есть того, чья пѣсня понравилась, пригодилась. Онъ анонименъ, но только потому, что его пѣсню подхватила масса,
83—236 а у него нѣтъ сознанія личнаго авторства. Оно | выростаетъ постепенно вмѣстѣ съ суженіемъ коллективизма: выдѣленію личнаго начала предшествуетъ групповое, сословное. Дружинный

пѣвецъ обусловленъ интересами дружины, это опредѣляетъ его міросозерцаніе и настроеніе репертуара; его пѣсни не всенародныя, а кружковыя; онѣ могли спуститься въ народъ, какъ наши былины въ онежскія захолустья, какъ сословный эпосъ въ извѣстныхъ условіяхъ становится простонароднымъ.

Итакъ: проекція коллективнаго «я» въ яркихъ событіяхъ, особяхъ человѣческой жизни. Личность еще не выдѣлилась изъ массы, не стала объектомъ самой себѣ и не зоветъ къ самонаблюденію. И ея эмоціональность коллективная: хоровые клики, возгласы радости и печали, и эротическаго возбужденія въ обрядовомъ дѣйствѣ или весеннемъ хороводѣ. Они типичны, остаются устойчивыми и въ пору сложенія пѣсеннаго текста, когда онъ вышелъ изъ періода возгласовъ, въ которомъ застыла хоровая пѣсня иныхъ некультурныхъ народовъ. Слагаются refrains, коротенькія формулы, выражающія общія, простѣйшія схемы простѣйшихъ аффектовъ, нерѣдко въ построеніи параллелизма, въ которомъ движенія чувства выясняются безсознательнымъ уравненіемъ съ какимъ нибудь сходнымъ актомъ внѣшняго міра[1]). И здѣсь выясненіе собственнаго «я» происходитъ тѣмъ же путемъ, прислоненіемъ къ міру лежащей внѣ его объективности.

Такими коротенькими формулами полна всякая народная поэзія, не испытавшая серьезныхъ вліяній художественной. Это — ходячія дву — и четверостишія; послѣднія (спѣтыя, вѣроятно, изъ двухъ первыхъ, ибо двустишіе само по себѣ удовлетворяетъ требованію параллелизма) распространены отъ Китая, Индіи и Турціи до Испаніи и Германіи. Они встрѣчаются въ обрядовой связи, напримѣръ, въ свадебномъ дѣйствѣ, въ запѣвахъ и припѣвахъ лирико-эпической и эпической пѣсни — наслѣдіе хорового возгласа: это ихъ крѣпкое, исторически, мѣсто. Но они ходятъ и отдѣльно: зачаточные, формальные мотивы того жанра, который мы назовемъ *лирикой*. Ими обмѣниваются въ амебейномъ чередованіи, импровизуя въ старыхъ формахъ, народные пѣвцы, и пѣсня вы-

1) См. Психологическій параллелизмъ, l. c.

ходитъ иногда изъ послѣдовательности вопросовъ и отвѣтовъ. Такое сложеніе пѣсни наблюдается въ Германіи, Сициліи, Сардиніи [1]); въ Португаліи изъ пренія (desafios) пѣвцовъ, обмѣниваю-
84—237 щихся строфами, съ подхватами риѳмы и стиха, об|разуются цѣлыя серіи, despiques, напоминающія романсы; одна нѣмецкая пѣсня на тему невѣрной жены разработана мотивами, обычными въ пѣсенной реторикѣ; въ этомъ смыслѣ о ней и говорится, что спѣли ее «наново» два ландскнехта. Но и внѣ этого исполненія то, что мы зовемъ народною лирическою пѣсней, не что иное, какъ разнообразное сочетаніе тѣхъ же простѣйшихъ мотивовъ, стиховъ или серій стиховъ: вы встрѣтите ихъ тамъ и здѣсь, какъ общее мѣсто; порой они накопляются, видимо, безцѣльно, подсказанные мелодіей и темпомъ, какъ во французскихъ motets, порой развиваются содержательно, одинъ мотивъ вызываетъ другой, сродный, какъ риѳма вызываетъ риѳму [2]). Все это бываетъ связано незатѣйливо, діалогомъ, либо какимъ-нибудь положеніемъ: кто-нибудь ждетъ, задумался, плачется, зоветъ и т. п., и стилистическія формулы служатъ къ анализу психологическаго содержанія: формулы печали, разставанья, привѣта, какъ въ эпической пѣснѣ есть формулы боя, столованья и т. д.; тотъ же стилистическій Домострой. Если положеніе перейдетъ въ дѣйствіе, мы получимъ схему лирико-эпической, балладной пѣсни; черту раздѣла между нею и лирической трудно себѣ представить при выходѣ изъ общаго хорового русла.

Аффективная сторона этой лирики монотонна, выражаетъ несложныя ощущенія коллективной психики. И здѣсь выходъ къ субъективности, которую мы привыкли соединять съ понятіемъ лирики, совершился постепенными групповыми выдѣленіями культурнаго характера, которыя перемежались такими же періодами монотонности и формализма, ограниченныхъ предѣлами группы. Когда изъ среды, коллективно настроенной, выдѣлился, въ силу вещей, кружокъ людей съ иными ощущеніями и инымъ понима-

1) См. мои Эпическія повторенія, l. c., 285 слѣд.

2) См. мой Психологическій параллелизмъ, стр. 43 слѣд.

ніемъ жизни, чѣмъ у большинства, онъ внесетъ въ унаслѣдованныя лирическія формулы новыя сочетанія въ уровень съ содержаніемъ своего чувства; усилится въ этой сферѣ и сознаніе поэтическаго акта, какъ таковаго, и самосознаніе поэта, ощущающаго себя чѣмъ-то инымъ, чѣмъ пѣвецъ старой анонимной пѣсни. И на этой стадіи развитія можетъ произойти новое объединеніе съ тѣми же признаками коллективности, какъ прежде: художественная лирика среднихъ вѣковъ — сословная, она наслоилась надъ народной, вышла изъ нея и отошла въ новомъ культурномъ движеніи. И она монотонна настолько, что, за исключеніемъ двухъ-трехъ именъ, мы почти не встрѣчаемъ въ ней личныхъ | настроеній, такъ много 238—85
условнаго, повторяющагося въ содержаніи и выраженіи чувства. Разумѣется, слѣдуетъ взять въ разсчетъ, что въ этой условности современники вычитывали многое и разнообразное, чего не въ состояніи подсказать мы, но въ сущности мы не ошибемся, если усмотримъ въ этомъ однообразіи результатъ извѣстнаго психическаго уравненія, наступающаго за выдѣленіемъ культурной группы, какъ руководящей. Показателемъ ея настроенія становится какой нибудь личный поэтъ; поэтъ родится, но матеріалы и настроеніе его поэзіи приготовила группа. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что петраркизмъ древнѣе Петрарки. Личный поэтъ, лирикъ или эпикъ, всегда групповой, разница въ степени и содержаніи бытовой эволюціи, выдѣлившей его группу.

Нѣсколько примѣровъ изъ исторіи зарожденія художественной лирики уяснятъ эти теоретическія соображенія.

Дошедшіе до насъ обрывки и образцы, собранные подъ рубрикой народной греческой лирики, не даютъ раздѣльнаго понятія объ ея характерѣ и содержаніи, о той степени литературной обработки, которой они подверглись при записи. Коротенькія пѣсенки, обрядовые, хоровые припѣвы, въ родѣ весенняго: Гдѣ роза, гдѣ фіалка? — и тѣхъ, которыми обмѣнивались хоры спартанскихъ старцевъ, мужей и юношей[1]). Въ числѣ народныхъ фор-

---

1) См. выше стр. 16, 17—18.

мулъ мы встрѣтимъ и кликанье весны, совершенно аналогичное съ такимъ же обрядовымъ кликомъ современнаго греческаго простонародья, и пѣсенку о Линѣ, очевидно, далеко отошедшую по своему содержанію отъ той, которая раздавалась въ гомеровскую пору подъ хоровой припѣвъ виноградарей. Такой мотивъ, какъ жалоба влюбленной, обманутой дѣвушки, сохранившійся изъ Александрійской эпохи, но не отвѣчающій ея общественнымъ типамъ, восходитъ также къ сюжетамъ народной, отзвучавшей пѣсни, не знавшей культа гетеръ.

За вычетомъ этихъ болѣе или менѣе народныхъ пѣсенныхъ фрагментовъ, матеріаломъ для изученія греческой художественной лирики въ пору ея возникновенія остаются памятники хоровой и монодической поэзіи, и не столько памятники, бо́льшая часть которыхъ не дошла до насъ, сколько свѣдѣнія о нихъ, сохранившіяся у древнихъ писателей. И тѣ, и другія указываютъ уже на литературную обработку сюжетовъ и формъ, зародившихся на
86—239 почвѣ народнаго хора. | То, что древніе говорятъ объ эволюціи формъ, обличаетъ нерѣдко склонность вмѣнить личному почину результаты органическаго развитія и разложенія.

Мы знаемъ, напримѣръ, что выдѣленіе solo лирико-эпическаго характера, съ содержаніемъ миѳа или героической легенды, было естественнымъ явленіемъ въ исторіи хорового начала; такъ хорическій пэанъ могъ стать эпико-лирическимъ, и когда намъ сообщаютъ о Ксенократѣ, что онъ развилъ въ первомъ партію миѳологическаго, эпическаго сказа, мы склонны ограничить его новшество художественными цѣлями. Если ввести эту и подобныя легенды въ генетическую связь, въ какой мы представили себѣ развитіе хоровой поэзіи, онѣ займутъ въ ней свое мѣсто, и эволюція греческихъ поэтическихъ жанровъ изъ народныхъ началъ представится намъ въ цѣльности, формы которой оставалось лишь развивать пѣвцу или поэту. Изъ хорическихъ гимновъ вышли лирико-эпическіе, съ содержаніемъ миѳа или героической были, матеріалъ эпическихъ спѣвовъ — и эпопеи. Элегія, первоначально печальная, похоронная пѣсня, могла выработаться, изъ обрядовой

заплачки съ ея моментами сѣтованія, утѣшенія и общими мѣстами традиціонной гномики; этотъ гномическій характеръ удержался за ней, когда она перешла въ руки личнаго поэта, выражая содержаніе его личнаго или сословнаго міросозерцанія, вдали отъ обряда. Такъ хоровой разгулъ комоса въ пору Діонисій, либо въ концѣ пира, обратился въ Ständchen подъ окномъ красавицы, и лирическія пѣсенки Алкея и Анакреона носятъ это названіе. Вся хорическая лирика грековъ не что иное, какъ разработка средствами цѣльнаго хора, эпико-лирической темы, обособившейся въ немъ вмѣстѣ съ корифеемъ. Въ этомъ смыслѣ о Стезихорѣ можно было сказать, что онъ установилъ хоръ (πρῶτος κιθαρῳδίας χορὸν ἔστησεν. Suid.), положивъ на лиру бремя эпопеи. Подобную же реформу диѳирамба приписываютъ Аріону, но съ колебаніями, указывающими на забвеніе традиціи. Извѣстно, что въ исполненіи диѳирамба главныя партіи принадлежали корифею, онъ вчиналъ и велъ пѣсню, хоръ только поддерживалъ его, вступая съ нимъ въ діалогъ[1]). И вотъ объ Аріонѣ говорятъ, что онъ смѣнилъ эту драматическую двойственность хоровымъ, строфическимъ мелосомъ; вотъ почему Платонъ могъ отнести позднѣйшій диѳирамбъ къ произведеніямъ не подражательной (драматической), а повѣствовательной, излагающей поэзіи; послѣднюю форму | Аристотель 87—240
считаетъ древнѣйшей, изъ нея, будто-бы, выработался диѳирамбъ того амебейнаго типа, изъ котораго вышла драма. Это было-бы развитіе — противъ теченія. Со всѣмъ этимъ не соединимо показаніе Свиды, что Аріонъ ввелъ въ диѳирамбъ сатировъ съ метрическими рѣчами (ἔμμετρα), что можетъ быть истолковано лишь въ смыслѣ художественной разработки старыхъ хоровыхъ началъ.

Развитіе такой лирики, выросшей изъ цѣльности народнаго хора, именно у дорянъ, указываетъ на устойчивость у нихъ древнихъ поэтическихъ формъ, чему отвѣчалъ и архаизмъ бытовыхъ отношеній; эолійскій монодизмъ выразилъ окрѣпшее индивидуалистическое чувство въ формахъ хоровой эмоціональ-

---

1) См. выше стр. 64.

ности; драма сохранила и въ своемъ художественномъ составѣ всѣ элементы хорового синкретизма: корифея — актера, хоры и діалогъ.

Обратимся къ бытовымъ условіямъ выдѣленія греческой индивидуалистической лирики.

Какъ всякая эпика историческаго характера, такъ и греческая выросла въ періодъ наступательныхъ, завоевательныхъ движеній народности, въ условіяхъ дружиннаго быта и аристократической монархіи. Дружинный вождь, царь, окруженный именитыми людьми, признающими его первымъ изъ равныхъ; онъ и военачальникъ, и владыка, и судья; народъ руководится и внемлетъ; интересъ, біеніе исторической жизни сосредоточены въ одномъ кружкѣ, онъ дѣйствуетъ, о немъ идетъ пѣсенная молва. Является дружинный пѣвецъ, и слагается дружинная боевая пѣсня. Въ началѣ VIII вѣка до Р. Х. былевыя пѣсни гомеровскаго типа уже не создаются болѣе; къ началу Олимпіады относятся тѣ спѣвы, которые мы назовемъ Иліадой и Одиссеей; нѣтъ новой пѣсенной продукціи, потому что нѣтъ для нея условій: періодъ завоеваній кончился, уже гомеровскія поэмы указываютъ на водвореніе новыхъ порядковъ и воззрѣній, войны не любятъ, бѣгство не вызываетъ осужденія, славится мудрость и хитрость Одиссея. Монархическое начало уступаетъ напору многихъ, желающихъ раздѣлить его преимущества и считающихъ себя призванными. «Когда умножилось число достойныхъ людей, въ городахъ обрѣлись многіе, равные по достоинству, они перестали выносить монархическую власть, начали искать нѣчто общественное и устроили свободную общину» (Аристотель). Выдѣляется сословная аристократія; ея древнѣйшая исторія протечетъ въ борьбѣ съ демократическимъ началомъ, приводившей порой къ явленіямъ тиранніи, демократическо-культурной монархіи. Старыя
88—241 эпическія пѣсни, «старина и дѣянье», не забыты, ихъ | поютъ на панаѳинеяхъ, рапсоды ихъ повторяютъ, но онѣ не отвѣчаютъ болѣе интересамъ времени, занятого вопросами, въ которыхъ надо было разобраться. «Не пойму я ничего въ борьбѣ вѣтровъ,

поетъ Алкей (fr. 18): волны перекидываются туда и сюда; мы же — на черномъ кораблѣ, сильно терпимъ отъ страшной бури; конецъ мачты въ водѣ, парусъ въ лохмотьяхъ болтается на свободѣ, канаты повисли». Общественная борьба создаетъ политическую, партійную пѣсню; возникаетъ на почвѣ новыхъ сословныхъ выдѣленій, но изъ старыхъ хоровыхъ началъ, новая поэзія, художественная лирика. Мы отмѣтимъ въ ней теперь же характеръ *современности.*

Выходъ изъ стараго порядка вещей предполагаетъ его критику, комплексъ убѣжденій и требованій, во имя которыхъ и совершается переворотъ; они ложатся въ основу *сословно-аристократической этики.* Эта этика обязываетъ всѣхъ; оттого аристократъ типиченъ, процессъ индивидуализаціи совершился въ немъ въ формахъ сословности. Онъ знатенъ по рожденію, по состоянію и занятіямъ, блюдетъ завѣты отцовъ, горделиво сторонясь отъ черни; не вырости розѣ изъ луковицы, свободному человѣку не родиться отъ рабыни, говоритъ Теогнисъ. А между тѣмъ завоеванное, не обезпеченное давностью положеніе надо было упрочить, и это создавало рядъ требованій, подсказанныхъ жизнью и отложившихся въ правила сословной нравственности, которымъ греческая аристократія отвѣчала въ свои лучшіе годы: жить не для себя, а для цѣлаго, для общины, гнушаться стяжаній, не стремиться къ наживѣ и т. п. Все это вело къ самонаблюденію, сатирѣ и анализу, обнимавшему не одни явленія дѣйствительности, но и общіе вопросы жизни и назначенія человѣка. Аристократъ не отвѣчалъ ли своему нравственному призванію, Архилохъ крикнетъ ему: Прочь, ты изъ знати! (fr. 106); аристократія рода выживаетъ, начинаетъ царить золото: Въ деньгахъ человѣкъ, ни одинъ бѣднякъ не знатенъ, ни почтенъ, скажетъ аристократъ Алкей (fr. 51). Въ борьбѣ партій призывъ къ выдержкѣ, мужеству, мѣрѣ желаній чередуется съ отчаяніемъ и покорностью судьбѣ: несчастье постигаетъ то того, то другого, предоставь все богамъ, они воздвигаютъ простертыхъ, свергаютъ бодро ступающихъ (см. Архилохъ, fr. 5, 13, 24, 58, 68). Но

гдѣ же справедливость Зевса, спроситъ Теогнисъ: хорошіе стра-
даютъ, неправедные счастливы, дѣти несутъ наказаніе за грѣхи
отцовъ; остается молиться Надеждѣ, единственному божеству,
пребывающему среди людей; другія ушли на Олимпъ (v. 730
слѣд., 1135 слѣд.). Отсюда пессимистическій взглядъ Симонида
89—242 на | жизнь, какъ на нѣчто пошлое, безсодержательное, безцѣль-
ное; въ цѣльность религіознаго сознанія вносится элементъ со-
мнѣній и соглашеній; старые миѳы толкуются на ново.

Такія изреченія житейской мудрости встрѣчались и на почвѣ эпоса; въ греческой лирикѣ они отвѣтили волненіямъ новаго быта, явившагося на смѣну стараго, и сложились въ систему. Греческая лирика разовьетъ элементъ учительности, *гномики*; элегія-причитаніе, еще близкая стилистически къ эпосу, станетъ гномическою. Сходныя отношенія связываютъ *сатирическую* поэзію *ямба* съ его культовыми началами: миѳъ разсказывалъ о служительницѣ Деметры, Ямбѣ, развеселившей богиню своими потѣшными выходками; въ ямбахъ выражалась въ культѣ Деметры народная издѣвка; на почвѣ лирики сатира въ ямбическомъ метрѣ, эта воинствующая гномика, обняла явленія личной и общественной жизни. Извѣстны сатирическія выходки Симонида (изъ Аморгоса или Самоса) противъ женщинъ: на десять женщинъ, пошедшихъ отъ нечистыхъ или вредныхъ животныхъ, обезьяны, собаки, свиньи, найдется развѣ одна изъ рода — пчелы. Эти нареканія совпали съ пѣснями любви Сапфо̀, какъ въ средніе вѣка любовные восторги трубадуровъ съ невоздержными нападками на «злыхъ женъ».

Сатира Архилоха выходила изъ партійности съ ярко эгоистическимъ порывомъ, Симонидъ обобщаетъ извѣстныя явленія абстрактно, предлагая нормы житейской оцѣнки; въ средѣ, относительно застывшей въ архаическихъ формахъ быта, какова спартанская, гдѣ личность поглощена была общиной, поэтъ обращался къ слушателямъ отъ лица хора, видимо устраняя свою индивидуальность, являясь какъ бы носителемъ общихъ воззрѣній, празднуя со всѣми чью-нибудь побѣду, поминая старые миѳы и

незамѣтно внося въ нихъ личное освѣщеніе. Я имѣю въ виду личность групповаго характера, на этомъ покоится взаимное пониманіе поэта и его среды. Говорятъ, что Гомеръ и Гезіодъ создали грекамъ ихъ боговъ; лирика продолжала то же дѣло въ уровень съ міросозерцаніемъ своего общества, формулируя его, иногда съ колебаніями. Въ одномъ изъ своихъ гимновъ Стезихоръ говорилъ объ Еленѣ, полюбившей Париса и увезенной имъ въ Трою; въ палинодіи онъ отнѣкивается отъ этого миѳа: «Нѣтъ, это неправда; ты не вступила на корабль, хорошо снабженный веслами, не направилась къ Троянскимъ твердынямъ»; въ Троѣ явился лишь ея призракъ, εἴδωλον. Миѳы были не только образнымъ выраженіемъ религіозной мысли, но и готовыми формулами поэтическаго | творчества, плодившіе новые образы и обобщенія. Чѣмъ 243—90
шире и глубже становился поэтическій горизонтъ, тѣмъ больше на нихъ спросъ: въ оборотъ пускаются частные, мѣстные миѳы, не связанные общенароднымъ преданіемъ, иногда балладныя легенды. Стезихоръ первый разсказалъ объ Аѳинѣ, вышедшей во всеоружіи изъ головы Зевса; о странствованіяхъ Энея на западъ; онъ пѣлъ о Радинѣ и Каликѣ. Радину продали коринѳскому тирану; ея двоюродный братъ любитъ ее, является въ Коринѳъ; оба преданы смерти, и ихъ трупы отосланы въ Самосъ; но насильникомъ овладѣло отчаяніе, и онъ велитъ вернуть тѣла убитыхъ, чтобы предать ихъ погребенію. Калика любитъ Эватлоса, молитъ Афродиту устроить ихъ бракъ, но Эватлосъ гнушается дѣвушкой, которая погибаетъ, бросившись съ Левкадійскаго утеса.

Когда поэтъ чувствуетъ себя относительно свободнымъ въ орудованіи миѳомъ, попытка свободы на почвѣ унаслѣдованныхъ поэтическихъ формъ должна явиться, какъ естественное слѣдствіе. Развитіе пошло по разнымъ путямъ въ соотвѣтствіи съ качествомъ общественной среды. Мы видѣли, какъ дорическій лиризмъ своеобразно разработалъ преданіе хора. Стезихоръ ввелъ въ его перепѣвы строфу и антистрофу и завершающую ихъ эподу; его гимны, расположенные по системѣ тріады, развиваютъ лирико-эпическую тему; онъ еще близокъ къ языку эпоса, богатъ эпи-

тетами. Въ области монодической лирики Архилоху приписываютъ рядъ ритмическихъ и музыкальныхъ нововведеній, но, по всей вѣроятности, онъ только ввелъ въ оборотъ художественной лирики уже готовыя формы и формулы, отвѣчавшія новому содержанію чувства, какъ введеніе незнакомыхъ дотолѣ миѳологическихъ сюжетовъ отвѣтило требованіямъ болѣе широкаго анализа. У Алкея и Сапфò — стиль народной пѣсни, съ ея образами и сравненіями, въ которыхъ они подчеркнули черты реальности, выражающія интимное чувство природы. Пѣсни Сапфò полны розъ и золотыхъ цвѣтковъ; Алкей, подражая Гезіоду, приглашаетъ выпить, когда палитъ солнце, все истомилось отъ жажды, цвѣтетъ волчецъ, а въ листвѣ слышно стрекозу, роняющую съ крыльевъ звонкія, частыя трели своей пѣсни (fr. 39). Архилохъ сравниваетъ островъ Тазосъ съ хребтомъ осла, поросшимъ дикимъ лѣсомъ (fr. 20), и не гнушается образомъ вороны, весело отряхивающей крылья (fr. 100).

Господство надъ содержаніемъ и формою рождаетъ *самосознаніе* пѣвца. Музы дали мнѣ славу, память обо мнѣ не пройдетъ, говоритъ Сапфò (fr. 10, 32); я положилъ свою печать на
91—244 эти стихи, плодъ | моего искусства, поетъ Теогнисъ, никто не похититъ ихъ, не подмѣнитъ, всякій скажетъ: вотъ стихи Теогниса изъ Мегары (v. 19—23). Я далъ тебѣ крылья, ты полетишь надъ землей и моремъ, продолжаетъ онъ, обращаясь къ другу, котораго воспѣлъ; на всѣхъ празднествахъ юноши станутъ пѣть про тебя; даже когда ты будешь въ Аидѣ, твоя память не минется, а распространится даромъ Музъ, увѣнчанныхъ фіалками. Всюду, гдѣ только будутъ чтить искусство пѣсни, ты будешь жить, пока стоятъ земля и солнце (v. 237—252). Пѣсня станетъ силой: она дастъ славу воспѣтому, и за нее будутъ платить.

Самосознаніе пѣвца — самосознаніе личности, выходившей изъ сословной замкнутости и партійныхъ предубѣжденій. Анонимный пѣвецъ эпическихъ пѣсенъ смѣняется поэтомъ, и о немъ ходятъ не легенды, какъ о Гомерѣ и Гезіодѣ: у него есть біографія, подсказанная отчасти имъ самимъ, потому что самъ онъ

охотно говоритъ о себѣ, заинтересовалъ собою и себя, и другихъ. Біографіи трубадуровъ указываютъ на зарожденіе такого же интереса. Архилохъ и Алкей — индивидуальности, за Архилохомъ нѣтъ даже партіи: онъ самъ по себѣ. Боецъ по призванію, энтузіастъ борьбы, мечемъ или ядовитымъ ямбомъ, служитель Арея и Музъ (fr. 1), онъ откровенно выноситъ на показъ свои личные счеты и недочеты, иронизируетъ надъ самимъ собою (fr. 5), реалистъ и идеалистъ вмѣстѣ, ищущій мѣры, (fr. 66), которая не лежала въ его натурѣ. Въ Алкеѣ эта мѣра дана его жизнерадостностью: онъ аристократъ, рыцарь партіи, поетъ политическія пѣсни, но воспѣваетъ и вино, и красоту, и любовь. Къ Сапфо̀ онъ обратился съ двустишіемъ: Цѣломудрая Сапфо̀, съ кудрями цвѣта фіалки, съ медвяной улыбкой, хотѣлъ бы я сказать тебѣ нѣчто, да меня удерживаетъ стыдъ (fr. 55). Она отвѣчала: Еслибъ твое желаніе направлено было на благое и хорошее, и языкъ не готовъ былъ примѣшать что-либо дурное, стыдъ не покрылъ бы твоего чела, и ты сказалъ бы все по правдѣ, откровенно (fr. 28). Съ застѣнчивою просьбой Алкея сличите новогреческое четверостишіе:

Θέλο νὰ σὲ εἰπῶ, κυρά μου,
Τὸν κάψωνα τῆς ἀγάπης,
ἀλλ' ἐντρέπομαι, κυρά μου,
Τί νὰ σοῦ τὸ συντυχαίνω.

Такъ обмѣниваются въ Сициліи крестьяне и крестьянки любовными stornelli; четверостишія Алкея и Сапфо̀ — художественная | разработка знакомой намъ народной лирической формы: 245—92
«не сидится мнѣ за станкомъ, милая мама, одолѣла меня Афродита страстью къ стройному юношѣ», поетъ Сапфо̀, совершенно въ стилѣ весеннихъ пѣсенъ Carmina Burana.

Такихъ народныхъ мотивовъ полны эпиталамы Сапфо̀, отъ которыхъ сохранились лишь отрывки и отзвуки въ подражаніяхъ Ѳеокрита и Катулла. Идетъ женихъ, и пѣсня Гименея весело обращается къ плотникамъ: пусть подвысятъ крышу, женихъ подобенъ Арею, выше высокаго мужчины (fr. 91). Такъ въ яро-

славской свадьбѣ дружка, входя въ избу невѣсты, приговариваетъ, спрашивая: Нѣтъ ли у васъ на мостахъ калиновыхъ столбовъ близко, перекладовъ низко, чтобы мнѣ, дружкѣ, ступить, да головы не проломить? — Яблоко, символъ дѣвушки, невѣсты въ народныхъ пѣсняхъ, является, очевидно, съ такимъ именно значеніемъ: оно алѣетъ на верху вѣтки, собирающіе забыли его; не то что забыли, а достать его не могли (fr. 93). Другому распространенному символу, выражающему брачный актъ срываніемъ, топтаніемъ цвѣтка, отвѣчаетъ образъ гіацинта, на который въ горахъ наступили пастухи, а онъ склонилъ долу свою пурпурную головку (fr. 94). Есть игра словами: Гесперъ, ты приводишь все, что разсѣяла свѣтлая Эосъ: приводишь овцу, приводишь козу, — уводишь отъ матери дочку (fr. 95). Она хочетъ остаться въ дѣвушкахъ (№ 96), но ее отдаютъ, на то отецъ (fr. 96). Въ иныхъ формулахъ встрѣчаются повторенія чисто народнаго стиля: Съ кѣмъ бы получше сравнить тебя, женишокъ? Сравнить лучше всего съ прямою вѣткою (fr. 104). Дѣвичество уходитъ: Дѣвичья доля, дѣвичья доля, зачѣмъ покидаешь меня, оставляешь? — Не приду я къ тебѣ болѣе, не приду! (fr. 109). Это, вѣроятно, припѣвъ хора.

Въ лирикѣ, выразившей прогрессъ личности на почвѣ группового движенія, вопросъ чувства, любви, займетъ первое мѣсто. Пѣсни Сапфо̀ посвящены любви и красотѣ; красотѣ тѣла, дѣвушекъ и эфебовъ, торжественно состязавшихся въ ней у храма Геры на Лесбосѣ; любви, отвлеченной отъ грубости физіологическаго порыва къ культу чувства, надстраивавшагося надъ вопросами брака и пола, умѣрявшаго страстность требованіями эстетики, вызывавшаго анализъ аффекта и виртуозность его поэтическаго, условнаго выраженія. Отъ Сапфо̀ выходъ къ Сократу: не даромъ онъ называлъ ее своей наставницей въ вопросахъ любви. Все это выходило облагороженнымъ изъ бытовыхъ условій, спеціально развившихся въ греческой жизни, и принимало ихъ
93—246 формы, какъ и новыя вѣянія рыцарской любви нашли | себѣ выраженіе въ такихъ же формахъ, обезпечивавшихъ свободу чув-

ства. По отношенію къ любовной лирикѣ, тамъ и здѣсь, я говорю именно о формахъ быта: не всякая пѣсня трубадура предполагаетъ реальный субстратъ, а нѣчто искомое, не всегда осязательное, отвлеченное отъ дѣйствительности, гдѣ желаемому не было мѣста, тогда какъ фантазія могла работать надъ нимъ, изощряя чувство и раскрывая его до дна.

Сапфо̀ выразила его въ разнообразіи переливовъ свѣта и тѣни, ревности и страсти и томленія въ одиночествѣ. Любовь потрясаетъ ее, какъ вихрь, спускающійся на горные дубы (fr. 42); богу подобенъ, кто сидитъ возлѣ тебя, слышитъ твой голосъ, твой милый смѣхъ. Какъ увижу я тебя, мое сердце всполохнется въ груди, и я нѣмѣю; огонь пробѣгаетъ подъ кожей, въ глазахъ тускнѣетъ, въ ушахъ жужжитъ; я вся въ поту, дрожу, цвѣтъ лица травяной, точно подходитъ смерть (fr. 2). Отъ этой реальной картинки къ другой: Сапфо̀ вспоминаетъ, какъ Афродита явилась когда то на ея зовъ, покинувъ золотыя хоромы Зевса; птички несли ея колесницу надъ темной землею, часто потрясая крыльями. О чемъ молишь ты? спросила богиня; та, что гнушается твоею любовью, еще будетъ искать тебя, полюбитъ, если не любила (fr. 1)[1]. — И снова Сапфо̀ одна: зашла Селена и Плеяды, ужъ полночь; часъ проходитъ, а я одна на моемъ ложѣ! (fr. 52). — Это мотивъ Ständchen сѣвернаго стиля.

---

Когда говорятъ о началахъ ново-европейской лирики, соединяютъ ее въ одинъ отдѣлъ съ гномикой (Koegel), либо обособляютъ, въ отдѣлѣ chanson, ея объективные жанры отъ субъективныхъ, лирику древняго народнаго типа отъ рыцарской (Jeanroy). Поводы къ такому выдѣленію даны не отличіемъ настроеній, характеризующихъ коллективную эмоціональность народной пѣсни съ одной стороны и лирику личнаго чувства съ другой, а формаль-

1) Переводы прозой той и другой пьесы сохранились въ черновой тетради Пушкина; стихотворный переводъ первой принадлежитъ проф. Ѳ. Е. Коршу. См. его: «Римская элегія и романтизмъ». Москва, 1899, стр. 5.

нымъ признакомъ: въ пѣсняхъ перваго рода выводятся на сцену постороннія пѣвцу лица, самъ онъ рѣдко заявляетъ о себѣ; оттуда опредѣленіе объективности. Если провести этотъ внѣшній критерій до конца, границы субъективной и объективной лирики пошатнутся, многое, отнесенное въ область первой, получитъ свое
94—247 объясненіе въ явленіяхъ второй, и въ | началѣ всего развитія объявится древнѣйшій пластъ хоровой, обрядовой поэзіи, пѣсни въ лицахъ и пляскѣ, изъ которыхъ послѣдовательно выдѣлились эпическіе и лирическіе жанры: французскія chansons à danses, caroles, чему въ субъективной лирикѣ отвѣтятъ rondet и balette, пров. balada, dansa, нѣм. reige; образчикъ нѣмецкой игровой лирико-эпической пѣсни (Die Tänzer von Köbigk) восходитъ, по мнѣнію Шредера, къ половинѣ XI вѣка. Діалогическій, амебейный стиль пастурели, отнесенной къ объективной группѣ, родственъ по своему происхожденію съ тенцоной и jeu parti; нужды нѣтъ, что послѣдними формами овладѣла субъективная, художественная поэзія: мы знаемъ, что онѣ развивались въ связи съ хоромъ, какъ изъ хорового речитатива обособилась лирико-эпическая пѣсня, chanson d'histoire, de toile, à personnages, что на другой почвѣ мы назовемъ балладой или романсомъ. Такія пѣсни выносили свою эпическую канву изъ хорового дѣйства, ихъ исполняли мимически и діалогически, прежде чѣмъ сложился ихъ связный текстъ, подъ который продолжали плясать. Пѣсни Нейдгарта начинаются приглашеніемъ къ танцу и переходятъ въ сценку: либо старуха уговариваетъ дѣвушку воздержаться отъ пляски, либо дѣвушка подговариваетъ подругу идти и т. п. Вильмансъ считаетъ такое соединеніе лирическаго обращенія съ эпическимъ сюжетомъ явленіемъ позднимъ; отвѣтомъ могутъ служить приведенныя нами[1]) игровыя пѣсни о женѣ и нелюбимомъ мужѣ и т. п. Связь дана была дѣйствомъ. — Трехчленное строеніе строфы въ нѣмецкомъ Minnesang'ѣ приписываютъ вліянію провансальскихъ и французскихъ образцовъ, но оно естественно

---

1) См. выше, стр. 28 слѣд.

развилось изъ подхватовъ, повтореній хора или хоровъ и приставшаго къ повтореніямъ припѣва.

Но какъ представить себѣ начало собственно лирической пѣсни, chanson, развившейся въ художественный жанръ провансальскаго vers, canso, съ неисчерпаемымъ богатствомъ ея отраженій?

Выше я привязалъ эти начала къ эмоціональнымъ кликамъ древняго хора, къ коротенькимъ формуламъ разнообразнаго содержанія [1]); изъ нихъ и вокругъ нихъ выростала пѣсня. Либо это формула параллелизма, въ родѣ:

Gruonet der walt allenthalben,
Wa ist mîn geselle alse lange?

(Carm. Bur. 188);

либо призывъ къ любви: 248—95

Kume, kum, geselle mîn,
ih enbiete harte dîn,
ih enbiete harte dîn,
Kume, kum, geselle mîn.

(См. тамъ же въ другой пѣснѣ: Ich sage dir, ich sage dir, mîn geselle kum mit mir).

Или это пожеланіе, привѣтъ, обращенный къ милому, какъ въ Руодлибѣ: у меня столько любви, сколько листьевъ въ чащѣ. Это salut d'amour, развитый въ художественный родъ провансальскою и французскою лирикой. Къ такимъ формуламъ принадлежатъ и нѣмецкія: «Ты моя, я твой», съ образомъ милаго, навсегда запертомъ въ сердцѣ влюбленнаго. Гномическіе и сатирическіе мотивы, являющіеся порой въ запѣвѣ или припѣвѣ пѣсни, могли быть ея основною темой: Кто любитъ, сладко спитъ, Qui s'entreaiment, soef dorment, слышится въ припѣвѣ одной chanson d'histoire (Le samedi au soir); женщину и охотничью птицу легко приручить (wîp unde vederspil die werdent lihte zam): на этомъ

1) См. выше, стр. 83 слѣд.

построена пѣсенка народнаго типа изъ числа приписанныхъ von Kürenberg'y. Французскіе refrains, припѣвы, въ сущности, мотивы пѣсни; испанское refran — поговорка.

Содержаніе этой народной лирики должно было отвѣчать бытовому уровню народной среды и качествамъ ея аффективности. Церковные люди называли эти пѣсни, хоровыя (choros), плясовыя (ballationes, saltationes) или монодическія (cantica paellarum?) — діавольскими, безстыдными, cantica turpia, luxuriosa; монахинямъ запрещаютъ писать и посылать любовныя пѣсенки (winileodos): Gesta abbatum Trudonensium (l. XII, 11 слѣд.) говорятъ о безчинствахъ, сопровождавшихъ обрядовые хороводы. Многое въ этихъ отрицательныхъ отзывахъ можно объяснить узостью церковнаго взгляда, но вызывавшіе его факты существовали. Мы говорили о слѣдахъ стараго эротизма въ майскихъ пѣсняхъ и обрядахъ [1]); онъ отразился въ нѣкоторыхъ пьесахъ Carmina Burana, въ подражаніяхъ Нейдгарта; французскія chansons d'histoire берутъ сюжетами: нелюбовь жены къ старому мужу, жалобы дѣвушки, заключенной въ монастырь — темы майскихъ хоровыхъ
96—249 игръ. Таково могло быть настроеніе древней «безстудной» | пѣсни: наивные порывы чувства, весело идущаго къ цѣли, наивнаго, какъ природный спросъ; выражали его одинаково мужчина и женщина; починъ часто принадлежалъ ей, какъ вообще въ народной любовной лирикѣ она выступаетъ самостоятельнѣе, свободнѣе, не только сѣтуетъ и молитъ, но и призываетъ. Діалогизмъ пѣсни естественно выражалъ эти отношенія; простѣйшая эпическая схема, на-ряду съ другими, бытовыми: ожиданіе гдѣ то, выходъ къ хороводу и т. п. Все это уже въ старой народной пѣснѣ могло очутиться общимъ мѣстомъ.

Первыя художественныя проявленія нѣмецкой лирики на почвѣ культурнаго рыцарскаго класса воспроизводятъ такой именно типъ пѣсни. Въ числѣ немногихъ пьесъ, дошедшихъ до насъ изъ этого періода развитія, есть строфы съ народными мотивами,

---

1) См. выше, стр. 26 слѣд.

діалогами, откровеннымъ настроеніемъ любви и инициативой женщины. Она не стѣсняется признаніемъ; такъ у фонъ-Кюренберга: «Когда я стою одна, раздѣтая (in mînem hemede), и раздумаюсь о тебѣ, благородный рыцарь, краснѣю, какъ роза на шипу, и на сердце ложится печаль» (M. F. 8, 11 сл.); «Поздно ночью стоялъ я у твоего ложа, говоритъ ей ея милый, и не рѣшился разбудить тебя. — Да накажетъ тебя Господь, вѣдь я не медвѣдь какой», отвѣчаетъ она (ib. 7, 9 слѣд.). Она страдаетъ предчувствіемъ разлуки, жалуется на людей, помѣшавшихъ ея счастью (ib. 7, 19 слѣд.; 9, 13 слѣд.); холила сокола-молодца, а онъ отлетѣлъ: Господь да сведетъ тѣхъ, кто любитъ другъ друга (ib. 8—9, 33 слѣд.). Такимъ пожеланіемъ, встрѣчающимся въ одной старопортугальской пѣснѣ, кончается пѣсенка, попавшая въ серію приписанныхъ фонъ-Кюренбергу. Въ другой, анонимной, либо обозначенной именемъ Дитмара von Aiste, мотивъ сокола поставленъ иначе: дама смотритъ вдаль, поджидаетъ своего милаго, сѣтуетъ: другія завидуютъ ей, отнимутъ его; пролетаетъ соколъ, и сама она начинаетъ завидовать его свободѣ: ему вольно выбрать дерево, на которое опуститься (l. c. 37, 4). Но она бываетъ и назойлива не въ мѣру: пѣсня фонъ-Кюренберга начинается такимъ же общимъ мѣстомъ, какъ и одна изъ предыдущихъ: «Поздно ночью стояла я на забралѣ, слышала, какъ въ толпѣ статный рыцарь пѣлъ — на напѣвъ Кюренберга. Онъ будетъ моимъ; коли — нѣтъ, пусть покинетъ этотъ край». «Подай мнѣ скорѣй моего коня, дай мою броню, говоритъ (конюху) рыцарь: придется мнѣ покинуть этой край изъ-за одной дамы. Хочетъ она приневолить меня къ любви, пусть же останется безъ нея навсегда» (l. c. 8, 1 слѣд., 9, 29 слѣд.).

| Пѣсни Дитмара von Aiste, Meinloh von Sevelingen, бург- 250—97
графа Регенсбурга и др. принадлежатъ къ тому же лирическому стилю. Дѣйствующія лица: рыцарь и дама, frouwe, но она зоветъ его friunt (ami) geselle, trût (druz), helt, онъ ее friwendin; желанія выражаются реальныя: обнять, приласкать, провести счастливую ночь (bî ligen, umbevangen, guote naht); о томъ говоритъ жен-

щина; въ альбѣ Дитмара фонъ Эйстъ она будитъ своего дружка: уже птичка взлетѣла на вѣтви липы, надо разстаться; нѣтъ любви безъ горя, lieb âne leit mac niht gesîn, говоритъ онъ, уѣзжая. Въ нѣмецкой альбѣ, Tagelied, удержалась на сторонѣ женщины инціатива страстности, когда въ другихъ лирическихъ родахъ уже воцарился новый идеалъ любви, хотя и позже, въ пору расцвѣта Minnesang'а, реализмъ народной пѣсни продолжаетъ отзываться у Вальтера фонъ-деръ-Фогельвейде, Нейфена, и др.

Какія дѣйствительныя отношенія рыцарскаго быта отразила эта лирика? Ставлю этотъ вопросъ въ виду недавней попытки Бергера спасти цѣломудріе нѣмецкаго рыцаря, доказавъ, въ противорѣчіи со всѣми другими изслѣдователями, что культъ чужой жены, главное вѣроученіе романскаго кодекса любви, коснулся Германіи лишь стороною, что здѣсь рыцари любили только незамужнихъ женщинъ съ цѣлью брака, а если и замужнихъ, то по памяти о юношескомъ увлеченіи дѣвушкой, ставшей потомъ женой другого. Это сдѣлало бы честь нѣмецкимъ рыцарямъ, если бы оправдывалось фактами, но не спасло бы Бергера отъ необходимости сосчитаться съ такими выраженіями, какъ bî ligen и т. п., обычными въ лирикѣ, еще мало тронутой романскимъ вліяніемъ. Я становлюсь здѣсь на точку зрѣнія Бергера, не увидавшаго своихъ собственныхъ противорѣчій: «нельзя заключать по темамъ фабліо объ огульности женской «злобы», по современному французскому роману — о безнравственности общества, говоритъ онъ въ одномъ мѣстѣ; эту мѣрку надо было перенести и на средневѣковую лирику и не защищать нѣмецкую нравственность, а объяснить себѣ условность нѣкоторыхъ поэтическихъ формулъ, которыя и при самомъ зарожденіи могли выражать скорѣе желаемое, чѣмъ реальное, и далѣе удержаться въ обиходѣ среди общественныхъ отношеній, при которыхъ это реальное еще менѣе было возможно.

Нѣмецкая рыцарская лирика древняго типа еще идетъ въ колеѣ народной, перенимая ея образы и положенія, чувственно свѣжая и непосредственная; въ вопросахъ любви женщинѣ при-

надлежитъ здоровая, дѣятельная роль въ предѣлахъ извѣстной
равноправности съ | мужчиной. Затѣмъ положеніе мѣняется: 251—98
женщина какъ будто вышла изъ живого общенія чувства, повы-
шена надъ нимъ, мужчина имъ порабощенъ. Роли дѣйствующихъ
лицъ переставились, измѣнилось и пониманіе любви: она стано-
вится идеальнѣе, абстрактнѣе, несмотря на матеріальныя формы
выраженія. Мы во второй порѣ нѣмецкаго Minnesang'a.

Возможно ли было выйти къ этому новому пониманію средствами старой нѣмецкой лирики фонъ-Кюренберга и его сверстниковъ — отвѣтить на это трудно: развитіе нарушено было вліяніемъ лирики Прованса и воспитанной на ней французской. Этимъ не устраняется предположеніе, что уже пѣсни Кюренберга, какъ и troutlied австрійскихъ рыцарей, о которыхъ говоритъ Генрихъ von Melk (около 1160—1170 годовъ) могли испытать раннее вліяніе романскихъ образцовъ (черезъ сѣверную Италію и Фріуль, по мнѣнію Шёнбаха), овладѣть ихъ условной фразеологіей, наприм., понятіемъ «служенія», встрѣчающимся и въ нѣмецкихъ строфахъ Carmina Burana. Но воздѣйствіе это не тронуло, повидимому, идеальнаго содержанія чувства; оно измѣнилось, когда непосредственное вліяніе Прованса и Франціи водворило новый кодексъ любви, сложившійся въ средѣ культурнаго романскаго рыцарства и настроившій его поэзію. Дѣло идетъ не о зарожденіи новаго этическаго взгляда на женщину, что считаютъ существенною заслугой именно нѣмецкаго Minnesang'a, а о расширеніи и обогащеніи мужского идеала любви. Это не весенній порывъ, не одно колебаніе желаній и удовлетвореній, а нѣчто болѣе полное, охватывающее весь душевный строй, выводящее чувственность къ идеальности аффекта, дающее радость и горе высшаго порядка; нѣчто такое, къ чему стоитъ стремиться, что не дается захватомъ, а надо пріобрѣсть трудомъ и мольбой, служеніемъ той, кто свободно располагаетъ правомъ снизойти или отвергнуть. Въ семьѣ права были на сторонѣ мужа, дѣвушка рыцарскаго класса показывалась въ люди, но состояла подъ охраной сословнаго этикета, далекая отъ деревенской свободы; прежде всего — объектъ

брака. Когда чувство настроилось на тему «служенія», оно есте-
ственно найдетъ для своего выраженія бытовую формулу: лю-
бимая женщина будетъ сюзереншей того, кто ищетъ ея взаим-
ности; не своя жена, ибо она при сюзеренѣ мужѣ, а жена дру-
гого, независимая, полноправная. Головная, утопическая формула,
вызванная сословною эволюціей чувства, формула, которой могли
отвѣчать, порой и отвѣчали, дѣйствительныя отношенія жизни, но
которая вовсе не предполагаетъ ихъ въ основѣ, какъ точку от-
99—252 правленія; | къ лирикѣ она приладилась, заполнивъ ее, какъ фор-
мула «желаемаго». Разница между нею и условно-символическими
образами нашего поэтическаго языка лишь въ томъ, что ея об-
хватъ былъ шире, что она обняла цѣлую область духовныхъ ин-
тересовъ, стоявшихъ на очереди развитія, и послужила ихъ ана-
лизу. Схема «служенія» разработалась до мелочей чертами фео-
дальныхъ нравовъ и обычаевъ: дама — сюзеренъ, рыцарь —
вассалъ, онъ ея подданный, обязанный ей неизмѣнною вѣрностью,
оберегающій ея честь, свою и ея тайну — и въ словарь новой ли-
рики входятъ такіе термины, какъ domnei, gonnoi, dienen, under-
tân и т. п., что напоминаетъ фразеологію римскихъ элегиковъ:
domina, servire. Отношенія и обороты старой пѣсни получаютъ
въ этой обстановкѣ новый колоритъ. Образный параллелизмъ на-
родныхъ запѣвовъ обратится въ формулу, мы сказали бы, въ му-
зыкальную прелюдію Natureingang'a. Когда-то любящіе видѣлись
ночью украдкой и разставались, лишь только птицы или ночной
сторожъ подадутъ вѣсть, что свѣтаетъ; теперь сцена пересели-
лась въ замокъ, гдѣ дама сердца живетъ подъ строгой охраной
(huote), окружена соглядатаями (merkere; losengiers — lugenaere),
и въ рыцарскую альбу входитъ новое идеальное лицо, — пріятеля
влюбленныхъ, стоящаго на стражѣ и предупреждающаго ихъ,
что пора разойтись. — Птица-вѣстникъ народной пѣсни пере-
шла и въ рыцарскую, но чаще является посланецъ (Bote); это шло
къ обстановкѣ. Далѣе явятся образы, подсказанные аллегоріями
Физіолога, чтеніемъ Овидія; условныя выраженія получаютъ
права гражданства: складывается особый стиль, отвѣчающій но-

вому настроенію чувства, которое раскрывается въ своихъ тайникахъ, разбирается по мелочамъ, съ неизбѣжными повтореніями и настоятельностью. Надъ понятіемъ реальной любви, спустившейся къ значенію низменной, выступаетъ идеалъ чистой, возвышенной любви (fin amor, amistat fina, hohe Minne), облагораживающей человѣка, очищающей его вожделѣнія, поднимающей его духъ (hochgemuot) надъ волненіями плоти къ чему то, что мы готовы назвать симпатіей сердца, платонической дружбой, Безъ нея не заслужить милости Божіей, поетъ Вальтеръ фонъ-деръ-Фогельвейде: никогда она не ютится въ лживомъ сердцѣ и такъ угодна небу, что я молю ее — показать мнѣ туда путь (81, 25). Ее-то надо воспитать въ себѣ, къ ней стремиться, по ней томиться — и въ фразеологію лирики входятъ слова: senen, klagen, kumber; такое чувство довлѣетъ самому себѣ, служитъ себѣ объектомъ: все дѣло въ радостномъ самоощущеніи, въ наслажденіи мыслью, желаніемъ (wân, gedanke, gedinge), | психи- 253—100
ческимъ процессомъ, раскрывающимъ въ насъ новую духовную цѣнность. Кѣмъ онъ вызванъ — можетъ быть безразлично: «поступай въ услуженіи дамы такъ, чтобы и другимъ это было по сердцу; тогда, можетъ статься, иная осчастливитъ тебя, если эта не пожелаетъ» (Walter v. d. Vogelweide, 93—34). Зачѣмъ любите вы столькихъ рыцарей, столькимъ юношамъ дарите вѣнки? спросилъ Филиппъ англійскій мадонну Лизу; она отвѣчала: Я люблю многихъ, какъ могла бы любить и одного, и люблю одного такъ, чтобы мнѣ можно было любить себя и того болѣе.

Естественное, реальное чувство невольно прорывалось въ абстракціяхъ fin amor, требуя исхода, выражаясь ярко и откровенно, порой угрозами; его устраняютъ, съ нимъ борются, но съ нимъ и играютъ, идутъ ему на встрѣчу въ увѣренности побѣды, побѣды не легкой. Это настраивало элегически страстно, поднимало самосознаніе; въ такой жертвѣ есть доля сладострастія. Мистики баюкали себя чувственными образами, которымъ давали духовный смыслъ, но они отрѣшились отъ свѣта; рыцарская любовь отвлекалась отъ чувственности къ сознанію другихъ, прав-

ственно-эстетическихъ отношеній, но они не ладили съ спросами темперамента и условіями быта. Все это грозило формализмомъ. Сюзеренша сердца не подняла значенія женщины: попрежнему она юридически безправна, существо низшаго разряда, предметъ грубаго вожделѣнія, вызываетъ шутку и злословіе и соблазнительный анекдотъ. Она царитъ въ мірѣ условнаго чувства, и если сумѣетъ овладѣть имъ, привлечь симпатіи, сама проникается сознаніемъ предоставленныхъ ей правъ, своего преимущества передъ мужчиной, принимаетъ его служеніе, какъ должное, сдерживаетъ его порывы, созидаетъ салонные нравы. Это женщина-формула рыцарской лирики, окруженная нерѣдко фиктивною дѣйствительностью; моментъ самоанализа для поэта, занятаго своимъ чувствомъ, бесѣдующаго съ собою: діалогизмъ, естественно развивавшійся въ отношеніяхъ народной пѣсни, долженъ былъ спуститься къ значенію риторическаго общаго мѣста. Разумѣется, милая поэта — красавица; она тонетъ въ цвѣтущихъ сравненіяхъ; у Вальтера фонъ-деръ Фогельвейде пьеса въ 50 стиховъ занята описаніемъ ея физическихъ прелестей (52, 23), что опять напоминаетъ римскихъ элегиковъ; другая обременяетъ ее семью эпитетами подъ рядъ (edeliu, reine, wolgekleidet, wol gebunden, hovelîchen, hochgemuot, umbesehend ein wênec). Она обуяла душу и тѣло поэта, онъ молитъ о взаимности, клянется, колеблется между надеждой и отчаяніемъ, служитъ долго, напрасно, безплодно;
254—101 порой | она склоняется къ нему, настроена страстно, чаще остается неприступною, враждебною: существенная, типическая черта формулы служенія, безъ которой поэтъ былъ бы какъ безъ рукъ. У средневѣковыхъ лириковъ есть серіи любовныхъ пѣсенъ, слагающихся какъ бы въ личный романъ; нѣтъ нужды искать въ нихъ непремѣнно отраженія дѣйствительности, исторіи встревоженнаго кѣмъ-то сердца; этого мы не станемъ требовать и отъ современнаго романа; что поражаетъ — это преобладаніе рецепта, въ которомъ доля влюбленныхъ заранѣе опредѣлена, дама сердца иконографически условна и неподвижна. Ограниченный кругозоръ рыцарскаго пѣвца не въ состояніи оживить ее.

Таковъ былъ идеалъ любви, наполнявшій средневѣковую лирику и романъ: такое-же выраженіе сословной личности, какъ рыцарская этика, поскольку она не опредѣлена была вліяніемъ церкви, какъ рыцарское вѣжество (courtoisie), какъ понятіе чести и культъ подвига ради подвига, устремлявшагося въ безцѣльную даль авантюры. Во всемъ этомъ были элементы нравственнаго прогресса, но они вызывали рядъ противорѣчій выспренней любви съ отношеніями семьи, физіологіи съ отвлеченнымъ чувствомъ, грубости нравовъ съ куртуазіей, личнаго героизма съ наростающими вопросами общественности и политики. Все это уживалось въ предѣлахъ культурнаго класса, въ сословномъ досугѣ; кое-что, новое и идеальное, переходило въ практику жизни, но чаще мирилось съ ней, какъ мирится фантастика съ дѣйствительностью, не поднимая вопроса о противорѣчіяхъ. Фантастическая автобіографія Ульриха фонъ-Лихтенштейнъ наивно играетъ ими; романъ-формула, въ которомъ выразились отрицательные итоги сословнаго идеализма.

Когда рыцарство пало, какъ живая сила, спустилось къ уровню салона и турнира (Фруассаръ) или кулачнаго права, обнаружилась односторонность его этическаго содержанія, и его лирика изсякла въ перепѣвахъ. Непосредственный реализмъ народной пѣсни, къ которой прислушивался Вальтеръ фонъ-деръ-Фогельвейде, не послужилъ ей источникомъ обновленія; Нейдгартъ шаржируетъ ее, создается искусственный родъ пастурели, вышедшій изъ амебейныхъ сценокъ обрядовой поэзіи; народностью балуются, играютъ въ paysannerie. Чѣмъ-то архаически печальнымъ вѣетъ отъ виртуозныхъ пѣсенокъ Карла Орлеанскаго, продолжавшаго, въ пору англійскаго погрома, играть въ головное чувство, воспитанное въ сословной замкнутости; и въ то-же время у другого изъ послѣднихъ рыцарскихъ пѣвцовъ, Освальда фонъ-Волькенштейнъ, слышится народная, реальная струя. | Признаки времени: наслѣдіе 255—102
рыцарской этики и куртуазіи переходитъ въ другія руки, усвоивается формально или содержательно. Мы входимъ въ новую сословную эволюцію поэзіи.

Въ XIV вѣкѣ вновь раздается, во Франціи и Германіи, давно забытая народная пѣсня; ее записываютъ, ей подражаютъ; намъ говорятъ о возникновеніи ея особаго литературнаго жанра, къ которому примкнула, будто бы, традиція современной народной пѣсни съ ея бытовыми рыцарскими мотивами и фразеологіей. Передатчиками могли быть непосредственно бродячіе пѣвцы, но, быть можетъ, и культурная буржуазія: она переняла вѣжество рыцаря, знакома съ его лирикой, и вмѣстѣ съ тѣмъ близка къ народу и его пѣснѣ; то и другое могло объединиться въ обиходѣ буржуазной семьи; въ этой то сферѣ создались нѣмецкія Hof-и Gesellschaftslieder, переселившіяся далѣе на площадь и въ деревню.

Это вызываетъ рядъ вопросовъ. Несомнѣнно вліяніе поэзіи культурныхъ классовъ на народную тамъ, гдѣ эта двойственность существовала, что было, напримѣръ, во Франціи, Германіи и Италіи, и чего не было у насъ; но необходимо отличить, что именно было заимствовано и что вернулось, какъ старое наслѣдіе, пережившее на сторонѣ извѣстную культурную эволюцію и только давшее новыя формы тому, что было и не забывалось. Когда, напримѣръ, въ XV вѣкѣ и позже народная нѣмецкая пѣсня и пѣсня народнаго стиля говорятъ о завистникахъ (neider), сплетникахъ, доносчикахъ (klaffer), всегда готовыхъ помѣшать чужому счастью, то это — мотивъ, навязывавшійся повсюду: о сплетникахъ, завистникахъ говоритъ Катуллъ, греческія пѣсни о сосѣдяхъ — зложелателяхъ (γείτονες, κακοθεληττάδες), русская пѣсня о пересудахъ, ворогахъ, которые брешутъ, какъ рыцарская лирика о losengiers, lugenaere, merker. Но нѣмецкая народная пѣсня знаетъ и о «служеніи» дамѣ сердца, дѣвушкѣ, ибо «сюзеренша» исчезла вмѣстѣ съ условіями соотвѣтствующаго быта:

Ich dient ir frue und ganz mit trewen  
Demselben frewelein,  
Ich dient ir in allen reien  
Biz auf das ende mein;

либо:

Mein feins lieb wolt mich leren
Wie ich im dienen soll.

Отголоски ли это рыцарскаго служенія, или выраженіе отношеній, самостоятельно возникшихъ въ народномъ быту на смѣну тѣхъ, ко|торыя такъ ярко отражаются въ пѣсняхъ, напримѣръ, 256—103
весенняго цикла? Отвѣтить трудно; еще не написана исторія мужского идеала любви въ народныхъ пѣсняхъ и бытѣ, стоявшихъ вдалекѣ отъ воздѣйствій культурныхъ классовъ и воспитаннаго ими чувства. Намъ говорятъ о женской «долѣ», не о мужской куртуазіи. Въ ней несомнѣнно совершался прогрессъ, опредѣленный тѣми или другими условіями. Слѣдующіе примѣры отведутъ насъ далеко за предѣлы средневѣковой европейской лирики, но они не безынтересны съ теоретической точки зрѣнія. Намъ знакомъ эротизмъ, сохранившійся въ переживаніяхъ старыхъ весеннихъ обрядовъ; въ теченіе времени онъ смягчился до формъ болѣе абстрактныхъ и идеальныхъ: церковь преслѣдовала древнія русаліи, но не отказывала въ своемъ освященіи явленіямъ побратимства и посестримства; народное кумовство связываетъ явленія бытового и церковнаго порядка. Далѣе пошелъ сванетскій линтурали, несомнѣнно вышедшій изъ обрядового принятія въ родъ — къ формамъ служенія дамѣ, близко напоминающимъ рыцарское. Линтурали [1]) — это обрядъ, устанавливающій родственныя отношенія между сыномъ и сванеткой, замужней или дѣвушкой, и дающій первому право служить послѣдней; отношенія понимаются не въ смыслѣ побратимства, а какъ бы между сыномъ и матерью. Получивъ согласіе дамы, ея родителей или мужа, сванъ отправляется въ означенный вечеръ въ ея домъ, въ сопровожденіи друга; его встрѣчаютъ съ почетомъ и угощаютъ; хозяинъ и всѣ присутствующіе поднимаютъ чаши съ водкой и про-

1) См. мою замѣтку въ *Кавказѣ* 1897 г. № 152: Сванетскій линтурали и рыцарское служеніе дамѣ.

сятъ Бога благословить линтурали; послѣ этого сванъ преклоняетъ колѣна и голову передъ дамой и, въ знакъ неизмѣнной преданности, спрашиваетъ: ему ли прикоснуться зубомъ къ ея груди, то-есть ему ли быть ея отцомъ, или ей быть матерью. Въ послѣднемъ случаѣ обожатель разстегиваетъ ей платье и, насыпавъ на ея грудь соли, прикладывается зубомъ трижды, повторяя: Ты мать, я сынъ. Обрядъ завершается поцѣлуемъ, а на другой день обмѣномъ подарковъ, послѣ чего между мужчиной и женщиной устанавливается кровное родство: они бываютъ другъ у друга, даже спятъ вмѣстѣ, но пока никто не сомнѣвался въ чистотѣ ихъ отношеній. Обычай этотъ зовется «христіанство» (ликрисдъ); мѵро, которымъ помазывали новыхъ родственниковъ, сваны доставали когда то отъ своихъ жрецовъ, а тѣ получали его отъ христіанскихъ священниковъ.

104—257 | Прикосновеніе къ груди — символъ молочнаго родства по кормилицѣ или, какъ здѣсь, по фиктивной матери; такого рода связь устанавливала и молочное братство и посестримство; символомъ побратимства, какъ и средневѣковаго compagnonage и рыцарства, было еще общеніе крови. Сванъ и сванетка скрѣпляли свой союзъ поцѣлуемъ, какъ клятвой, и поцѣлуемъ скрѣплялись такія же отношенія между рыцаремъ и дамой, ленная присяга — поцѣлуемъ и передачей перчатки. Самое названіе обычая («христіанство») указываетъ на вмѣшательство церкви, освятившей и болѣе широкія явленія побратимства и рыцарскаго обряда. Вездѣ одни и тѣ же требованія нравственной чистоты, готовность къ одинаковому искусу: сванъ и сванетка спятъ вмѣстѣ, не помышляя о чемъ бы то ни было грѣховномъ; провансальскія и итальянскія дамы XII—XIII вѣковъ дозволяли своимъ поклонникамъ проводить съ ними ночь, обязавъ ихъ клятвенно не требовать отъ нихъ ничего, кромѣ поцѣлуя. Идеалъ сюзеренши такая же гарантія неприкосновенности, какъ фиктивная мать сванетскаго любовнаго союза. Невольно подсказывается и еще одна параллель изъ Gérard de Roussillon: жена императора Карла отдаетъ свою любовь графу Жерару при свидѣтеляхъ; символомъ союза была пе-

редача перстня; «и всегда была между ними любовь, и никогда
не было ничего дурного».

Народная пѣсня могла отразить тѣ или другія стороны ры-
царской лирики, но могла и отдать ей, отражая самостоятельный
прогрессъ народнаго быта, нѣкоторые основные мотивы, кото-
рымъ оставалось развернуться въ обиходѣ рыцарства и въ идеа-
лизаціи «выспренней любви».

На почвѣ буржуазіи рыцарскую лирику постигла иная судьба.
Въ Германіи горожане овладѣли ея формами и символами, не ея
содержаніемъ; формы они хранятъ съ суевѣрнымъ почетомъ, кро-
потливо разрабатывая ихъ технику въ своихъ пѣсенныхъ цехахъ;
французская поэзія XIV—V вѣковъ вводитъ и новые поэтическіе
виды, дотолѣ незнакомые, но все дѣло сводится къ постановкѣ
опредѣленныхъ лирическихъ типовъ, къ филигранной чеканкѣ
стиха и виртуозному сплетенію риѳмъ. Всему этому надо было
учиться, поэтическое дѣло стало цеховой наукой, art et science
de rhétorique, не отвѣчавшей ни вѣяніямъ новаго времени, ни
настроенію пріютившей поэзію среды. Нѣмецкая буржуазія жи-
ветъ по Домострою; семейная и хозяйственная, дѣловая и на-
божная, она настроена къ серьезному назиданію и заглядываетъ
въ книжки; элементъ дидактики и рели|гіозности, уже предъявляв- 258—105
шійся въ рыцарской и духовной лирикѣ, выступаетъ теперь на
первый планъ; культу дамы нѣтъ мѣста въ жизни. Въ концѣ
XIV и началѣ XV вѣка Іоганъ Гадлаубъ разсказываетъ о своей
любви, зародившейся съ дѣтскихъ лѣтъ, какъ въ дантовской Vita
Nuova; это — переживаніе рыцарской формулы; муки любви для
Гадлауба то же, что непосильный трудъ угольщика или повоз-
чика. Либо поднимается педантскій споръ между мейстеромъ
Фрауенлобомъ и Регенбогеномъ: какое названіе почетнѣе — Weib
или Frau? — Въ противорѣчіяхъ содержанія и формы — причины
обѣднѣнія поэзіи въ Германіи и Франціи XIV—XV вѣковъ; во
Франціи оно ощущается не столь рѣзко, многое искупаетъ Вил-
лонъ, поэтъ городской богемы, но нѣмецкій Meistergesang про-
изводитъ впечатлѣніе почтеннаго буржуа въ потертой салонной

одеждѣ. — На почвѣ Италіи, среди горожанъ, богатыхъ образовательнымъ преданіемъ, развивавшимъ самосознаніе личности, при эстетическомъ досугѣ и не увядавшемъ античномъ культѣ красоты, возможно было усвоеніе формъ и идеаловъ: сициліанская лирика, отблескъ провансальской, перекочевала въ Тоскану, восприняла здѣсь реализмъ народной пѣсни и настроенія классической культуры, и изъ этой весенней встрѣчи вышелъ il dolce stil nuovo, Данте и Петрарка. Canzoniere такой же не-реальный романъ, какъ любовныя признанія средневѣковыхъ поэтовъ; Лаура такой же типъ, въ которомъ слились многія, живыя и фантастическія Лауры: поэтическое обобщеніе всего, что поэтъ пережилъ и способенъ былъ пережить въ области своего аффекта. Но этотъ аффектъ сталъ содержательнѣе, тоньше, разнообразнѣе; типъ женщины оживаетъ чѣмъ-то, что мы назовемъ личнымъ началомъ. Возрожденіе повторило чудо Пигмаліона. Начинается новое групповое выдѣленіе, надолго опредѣлившее содержаніе и формы лирики европейской.

## VIII.

Эпосъ и лирика представились намъ слѣдствіями разложенія древняго обрядового хора; драма, въ первыхъ своихъ художественныхъ проявленіяхъ, сохранила весь его синкретизмъ, моменты дѣйства, сказа, діалога, но въ формахъ, упроченныхъ культомъ, и съ содержаніемъ миѳа, объединившаго массу анимистическихъ и демоническихъ представленій, расплывающихся и не дающихъ обхвата. Культовая традиція опредѣлила бо̀льшую устойчивость хоровой, потребовала и постоянныхъ исполнителей:
106—259 не всѣмъ дано было знать разнообразіе миѳовъ, и обрядъ, который отбывался родомъ, держась въ преданіи старшихъ, переходилъ въ вѣдѣніе профессіональныхъ людей, жрецовъ. Они знаютъ молитвы, гимны, сказываютъ миѳъ или и представляютъ его; маски старыхъ подражательныхъ игръ служатъ новой цѣли: въ ихъ личинахъ выступаютъ дѣйствующія лица религіознаго

сказанія, боги и герои, въ чередованіи речитатива, діалога и хорового припѣва.

Такъ можно теоретически представить себѣ развитіе драмы. Выходъ изъ культа будетъ моментомъ ея художественнаго зарожденія; условія художественности — въ очеловѣченномъ и человѣчномъ содержаніи миѳа, плодящемъ духовные интересы, ставящемъ вопросы нравственнаго порядка, внутренней борьбы, судьбы и отвѣтственности.

Такова греческая трагедія. Иначе сложится драматическое дѣйство, вышедшее изъ обрядового хора: оно ограничится миѳологическою или эпическою темой, разбитой на діалоги, съ аккомпаниментомъ хора и пляски (Индія), либо разовьетъ, въ непосредственной близости къ обряду, рядъ бытовыхъ сценокъ, слабо связанныхъ или и не связанныхъ его нитью. Таковъ типъ ателланъ и южно-италіанскаго мима. На всѣхъ стадіяхъ этого развитія мы встрѣтимъ слѣды стараго хорового состава, иногда болѣе ясные тамъ, гдѣ мы всего менѣе ихъ ожидаемъ, запутанные тамъ, гдѣ, казалось бы, близость къ обрядовому источнику должна была гарантировать ихъ бо́льшую сохранность. Вмѣшательство посторонняго преданія затемняетъ порой ходъ естественной эволюціи, но вездѣ ставятся вопросы, бросающіе на нее свѣтъ. Укажу хотя бы на различія въ общественномъ положеніи актеровъ.

Начну съ сибирской «медвѣжьей драмы»: она всего ближе къ началу развитія, еще колеблется между обрядомъ и культомъ.

Празднества въ честь медвѣдя принадлежатъ къ распространеннымъ среди инородцевъ западной и восточной Сибири, у гиляковъ, айно, и др.; связаны они съ обычнымъ у нихъ почитаніемъ медвѣдя, какъ существа, одареннаго божественной силой и мудростью, сына неба или верховнаго бога (остяки, вогулы); съ древнимъ, нѣкогда широко раскинутымъ, во всякомъ случаѣ доэллинскимъ культомъ, удержавшимся въ обиходѣ аттическихъ Вравроній, въ залежахъ европейскихъ повѣрій и суевѣрій, но-

выхъ и старыхъ, вызывавшихъ когда-то обличенія церкви[1]). Что
107—260 сохранилось въ Европѣ какъ от|рывочныя переживанія, вошло эпизодически въ составъ греческаго очеловѣченнаго миѳа, то объединяется для насъ на инородческой почвѣ въ самостоятельный циклъ вѣрованій и обрядовъ, въ ихъ различныхъ этапахъ, отъ охотничьяго праздника съ подражательной игрой до культового дѣйства съ божественнымъ героемъ-медвѣдемъ въ его центрѣ.

Ибо медвѣдь — звѣрь священный, говоритъ преданіе. Жилъ онъ когда-то у Нуми Торумъ, на небѣ, въ золотомъ его домѣ, въ переднемъ углу на кухнѣ. Разъ Нуми пошелъ на охоту; удаляясь, заперъ медвѣдя, предупредивъ его, чтобы онъ дверей не ломалъ а сидѣлъ бы дома. Сидѣлъ медвѣдь, надоѣло ему; подошелъ къ дверямъ, попробовалъ ихъ — заперты; сталъ напирать, замокъ и сломался; испугался сначала, но потомъ видитъ — бога нѣтъ; вышелъ изъ дому и отправился гулять. Гулялъ долго, — все одно и то же: лѣсу нѣтъ, одна только трава; скучно стало; вдругъ видитъ божьихъ лошадей, побѣжалъ къ нимъ, хотѣлъ съ ними поиграть, а тѣ испугались и бросились въ сторону, онъ за ними. Вдругъ оглянулся; смотритъ — яма, внизу виднѣются многочисленные лѣса и воды; захотѣлось ему туда, а нельзя, дороги нѣтъ. Бился медвѣдь долго, но ничего не добился; разсердился, пошелъ домой и по дорогѣ сталъ все ломать; приходитъ и прежде всего разорвалъ свою постель. Вдругъ слышитъ — возвращается богъ подходитъ къ дому и такъ сильно отрясаетъ лыжи, что самъ говоритъ: «Если бы не сынъ мнѣ ихъ дѣлалъ, давно бы онѣ у меня сломались». Входитъ въ домъ, видитъ безпорядокъ, спрашиваетъ медвѣдя, уже смирно сидѣвшаго въ углу: «Это что?» Тотъ волей не волей долженъ былъ сознаться, какъ все было, только извинилъ себя тѣмъ, что ему ужъ очень надоѣло сидѣть, онъ и пошелъ. Разсердился на него богъ, обругалъ его, затѣмъ надѣлъ фартукъ и сталъ изъ старыхъ ножей, топоровъ, лопатъ приго-

---

1) См. Разысканія, вып. IV, стр. 447 слѣд., прим. къ стр. 131—2, 133, прим. 2; стр. 170—1, 184—7.

товлять цѣпь, длинную, въ триста саженъ, сдѣлалъ затѣмъ изъ бересты люльку, посадилъ туда медвѣдя, который во все время приготовительныхъ работъ дрожалъ отъ страху, и подвелъ его къ отверстію, видѣнному медвѣдемъ; спустилъ туда люльку и подвѣсилъ ее такъ, чтобы она земли не касалась, и вѣтеръ свободно качалъ ее изъ стороны въ сторону, для чего поднялъ сильную бурю. Отъ этого медвѣдя закачало до того, что когда богъ на третій день подошелъ къ отверстію и спросилъ медвѣдя, каково ему живется, онъ немедленно сказалъ: «Какъ тебѣ не стыдно надо мной смѣяться? Я и такъ чуть живъ!» Послѣ этого богъ смиловался и говоритъ: «Это я тебѣ въ наказанье. Те|перь же я ис- 261—108
полню твое желаніе, спущу тебя на землю, только смотри, не ѣшь ничего изъ человѣческихъ амбаровъ, а то отощаешь и погибнешь; если исполнишь приказаніе — то будешь жирнымъ; поручить тебѣ рыбу и другіе запасы въ амбарахъ нельзя, потому что ты будешь ихъ раззорять и даже людей убивать».

Спустился медвѣдь, обѣщая исполнить приказаніе, но лишь только увидѣлъ человѣческій амбаръ, какъ взломалъ его и сталъ ѣсть все, что тамъ только было. Слѣдствія такого непослушанія обнаружились скоро: онъ отощалъ до того, что еле сталъ ходить. Увидала его разъ россомаха, спросила, отчего онъ такой худой, и посовѣтовала быть послушнымъ; лишь только онъ исправился и пересталъ трогать человѣческіе запасы, опять сталъ жирнымъ. На зиму онъ сдѣлалъ себѣ по указанію бога домъ-берлогу въ землѣ и питался тѣмъ, что сосалъ особый комочекъ, полученный имъ отъ бога при спусканіи его на землю. Жилъ онъ такъ долго, питаясь ягодами и корнями, но и ему насталъ конецъ: разъ увидалъ его богатырь Узынъ-одыръ-пыхъ, убилъ его и даже наглумился надъ нимъ, употребивъ переднія лапы, какъ метелки для пола и очага, заднія — какъ лопатки, а всей шкурой сталъ замыкать чувалъ. Оскорбилась на это тѣнь медвѣдя, пошла въ лѣсъ и привела съ собой новыхъ десять медвѣдей. Богатырь перебилъ ихъ, а затѣмъ и другихъ, приведенныхъ поочередно въ количествѣ 20, 30 и 40. Тогда пришелъ 51 медвѣдь, изъ кото-

рыхъ послѣдній былъ пестрый. Это былъ именно тотъ, котораго спустили съ неба: Нуми Торумъ позволилъ его тѣни принять прежній видъ и быть вѣчнымъ обитателемъ земли, почему его и до сихъ поръ видятъ иногда на Уралѣ. Богатырь 50 медвѣдей убилъ, но пестраго одолѣть не могъ; испуганный, онъ спрятался въ амбаръ, потомъ въ домъ, но медвѣдь разметалъ то и другое. Запросилъ тутъ богатырь прощенія: «Не зналъ я, что богомъ положено почитать медвѣдей, да по правдѣ сказать, и теперь не совсѣмъ вѣрю; если хочешь это доказать, съѣшь этотъ топоръ». Думалъ онъ, что медвѣдь обломаетъ себѣ всѣ зубы, но этого не случилось: топоръ былъ весь изгрызенъ, а богатырь, несмотря на обѣщаніе жить мирно, растерзанъ.

О происхожденіи приведенныхъ медвѣдей разсказывается легенда, знакомая и по другимъ, европейскимъ версіямъ: о человѣкѣ, обращенномъ въ медвѣдя силой проклятія. Будто въ одномъ селеніи на землѣ жила женщина съ сыномъ, который былъ такъ силенъ, что еще въ малолѣтствѣ, съ кѣмъ ни начиналъ играть, непремѣнно всякаго обидитъ, а иногда и убьетъ. Мать
109—262 просила его, приказывала | быть осторожнымъ, наконецъ, выведенная изъ терпѣнія, прокляла. Богъ услышалъ это проклятіе; разъ когда парень пошелъ гулять, и собаки стали бросаться на него съ страшнымъ лаемъ, онъ увидѣлъ, оглядѣвъ себя, что сталъ медвѣдемъ. Когда онъ вернулся домой, и мать бросилась отъ него бѣжать, онъ остановилъ ее и назвался; стала она плакать и просить бога о прощеніи, затѣмъ принялась упрекать сына, зачѣмъ довелъ онъ ее до того, что она его прокляла. Разсердился онъ тутъ, зарычалъ: «Молчи, еслибы ты не была мнѣ матерью, я растерзалъ бы тебя!» Поцѣловалъ ее и ушелъ навсегда въ лѣсъ, гдѣ нашелъ себѣ подругу изъ богатырскихъ дочерей, превращенную въ медвѣдицу за избіеніе, по злости, всѣхъ своихъ братьевъ; зажилъ онъ съ нею и прижилъ дѣтей, такъ что теперь медвѣди являются потомками той четы. Какъ и спущеннаго съ неба, такъ и превращенныхъ Нуми Торумъ сдѣлалъ представителями истины и справедливости на землѣ: «Ѣшьте

только тѣхъ людей и тотъ скотъ, которые въ чемъ либо провинились, и на которыхъ вамъ будетъ указано, другихъ же не трогайте, ибо сами погибнете». Не мудрено поэтому, что всякій, сознающій за собою грѣхъ, невольно дрожитъ при встрѣчѣ съ медвѣдемъ; тѣмъ не менѣе всякій стремится на охоту за нимъ, хотя и со страхомъ, но вмѣстѣ и съ тайною надеждой, что богъ пошлетъ ему такого медвѣдя, который согрѣшилъ чѣмъ нибудь, и котораго богъ рѣшилъ наказать, а исполнителемъ этого наказанія изберетъ его, угоднаго себѣ человѣка. Кромѣ того богъ разрѣшилъ медвѣдю мстить тѣмъ людямъ, которые при жизни или по смерти будутъ надъ ними насмѣхаться или оказывать малое почтеніе: хотя и убитый, онъ все видитъ и слышитъ; вотъ почему каждый инородецъ, убившій медвѣдя, бьется изо всѣхъ силъ, чтобы только доказать, что онъ любитъ и уважаетъ его, разсчитывая, что всѣ знаки проявленія этихъ чувствъ вознаградятся ему потомъ сторицею; задобриваетъ онъ его, извиняется, что убилъ, говоря: «Ты прости меня и не суди строго, вѣдь убилъ тебя не я, а русскій: отъ него я получилъ ружье, порохъ, свинецъ, я же тебя всегда любилъ и уважалъ; и въ доказательство этого устрою празднество въ твою честь».

Таковы представленія о божественномъ медвѣдѣ; ихъ двойственность указываетъ на среду, не вышедшую еще изъ борьбы съ природой, не выяснившую себѣ нравственныхъ принциповъ въ постоянной борьбѣ животнаго страха съ животнымъ же эгоизмомъ. Въ небѣ царитъ Нуми Торумъ и водворяетъ истину и справедливость, но онѣ понимаются наивно-лицемѣрно: медвѣдю позволено пожирать лишь | тѣхъ, кто чѣмъ нибудь погрѣшилъ, 263—110
какъ нашъ Юрій указываетъ волкамъ «повелѣнную» имъ добычу; и наоборотъ, туземецъ успокоиваетъ себя, что также убилъ повиннаго въ чемъ-нибудь звѣря. Его боятся, клянутся надъ его лапой и мордой, женщины, обходя его слѣдъ, оставляютъ на немъ, въ видѣ жертвы, хотя бы нѣсколько волосъ, а убивъ, завѣряютъ въ любви, и сами боги приходятъ увѣриться, какой почетъ воздаютъ ему люди. Въ сценахъ медвѣжьяго праздника

они являются эпизодически; его драматизмъ выросъ въ преданіяхъ теріоморфическаго обряда и культа.

Главная охота на медвѣдя, «хозяина земляного дома», бываетъ осенью, но и весною и лѣтомъ. Когда медвѣдь убитъ въ берлогѣ, его вытаскиваютъ, закидывая обязательно арканъ на шею, и начинаютъ бросаться снѣгомъ или мохомъ и землею, съ цѣлью взаимнаго очищенія. Затѣмъ уже приступаютъ къ снятію шкуры, для чего предварительно на грудь и брюхо убитаго звѣря кладутъ пять или четыре (если убитая — самка) поперечныя палочки, означающія застежки верхней одежды (ягушки), которыя разрѣзаютъ, какъ будто развязываютъ застежки: представленіе, напоминающее обутаго теленка Діонисовскаго обряда на Тенедосѣ. Сдираютъ шкуру со всего тѣла, за исключеніемъ головы и переднихъ лапъ, гдѣ оставляютъ ее съ конца пальцевъ до костевыхъ сгибовъ. Когда шкуру и мясо привезутъ въ домъ, женщины устраиваютъ въ переднемъ углу, какъ наиболѣе почетномъ мѣстѣ, ложе для убитаго: шкура разстилается на скамьѣ или нарахъ, подъ нее подкладываютъ деревянныя перекладины, три для самца, двѣ для самки; морда располагается между лапъ, и передъ нею ставятъ нѣсколько оленьихъ изображеній изъ хлѣба или бересты; на глазахъ прикрѣпляются серебряныя монеты, на конецъ морды надѣвается берестяный кружокъ, на пальцы кольца, если убитая самка, монеты и намордникъ, потому что женщины недостойны смотрѣть медвѣдю въ глаза и цѣловать его въ губы, что̀ продѣлываютъ мужчины, а если цѣлуютъ, то черезъ платокъ; поэтому онѣ и лицо закрываютъ платкомъ, когда увидятъ медвѣдя. Когда его вносятъ въ жилье, подъ порогъ обыкновенно кладутъ топоръ.

Затѣмъ приготовляютъ все къ празднеству, совершаемому всегда по ночамъ, такъ какъ боги преимущественно въ это время посѣщаютъ землю и такимъ образомъ могутъ видѣть, какъ почитается тѣнь убитаго звѣря. Очищаютъ помѣщеніе въ жильѣ, достаютъ изъ запасовъ рыбу и мясо, водку и табакъ; даютъ знать сосѣдямъ о счастливой охотѣ. Собирается иногда до 60—

100 человѣкъ, пригла|шенныхъ или нѣтъ. Празднества продолжаются не менѣе трехъ дней, если убитый — молодой медвѣдь, 264—111
четырехъ, если самка, пяти, если самецъ, но нерѣдко празднуютъ двѣнадцать ночей, смотря по состоятельности охотника. Если подъ конецъ у хозяина не хватитъ запасовъ, сосѣди приносятъ, что могутъ, безъ отдачи. Иногда шкура переносится въ другой домъ, даже неучастника охоты, если онъ человѣкъ со средствами.

Сходятся и съѣзжаются въ сумерки. Охотникъ, убившій медвѣдя, сидитъ у него по правой сторонѣ и лѣвую руку держитъ у него на шеѣ; по лѣвую сидятъ играющіе на сангульданѣ, музыкальномъ инструментѣ въ видѣ длиннаго узкаго ящика, обыкновенно изъ ели, съ пятью струнами, большею частью изъ оленьихъ жилъ; при игрѣ его кладутъ на колѣни и перебираютъ струны сразу обѣими руками, при чемъ звукъ получается въ высшей степени мягкій и мелодичный. Всѣ одѣты въ лучшія одежды; всякаго, въ первый разъ вступающаго въ домъ, гдѣ лежитъ медвѣжья шкура, обливаютъ водой или осыпаютъ снѣгомъ, съ цѣлью очищенія; входящіе прикладываются къ медвѣдю, а кому случится выйти изъ помѣщенія, тотъ выходитъ, пятясь.

Празднество заключается въ пѣніи, пляскѣ, представленіяхъ и угощеніи. Представляютъ всегда мужчины; если надо изобразить женщину, то надѣваютъ женскій костюмъ и стараются, по мѣрѣ возможности, подражать женщинѣ въ походкѣ, голосѣ и движеніяхъ. Число участвующихъ рѣдко бываетъ болѣе трехъ; они всегда надѣваютъ на лицо маски, преимущественно берестяныя и рѣдко деревянныя, большею частью грубоватой формы; на этихъ маскахъ красною краской (нэрпъ) или котельною сажей дѣлаются брови, усы и борода; иногда къ носу или къ подбородку подвязываются какіе нибудь кружечки и треугольники и т. д., при чемъ носы дѣлаются самые уродливые. Назначеніе масокъ— скрывать лица играющихъ отъ медвѣдя, потому будто бы, что хотя онъ и любитъ увеселенія, но не терпитъ нахальства, оттого и нельзя плясать, смотря ему въ глаза. Костюмы играющихъ

обычные, только нѣсколько измѣненные, вывернутые, съ придѣланнымъ горбомъ, и т. д.; говорятъ обыкновенно не своимъ голосомъ, и хотя всѣ присутствующіе, по крайней мѣрѣ теперь, отлично знаютъ, кто играетъ и кто какъ одѣтъ, ни одинъ изъ нихъ не можетъ называть участвующихъ ихъ именами, а какими нибудь вымышленными; даже участники, по отношенію другъ къ другу, строго это соблюдаютъ. Говорить и дѣлать имъ разрѣ-
112—265 шается | положительно все: ихъ личность на время представленія забывается и даже не вспоминается послѣ, остается только слава хорошаго актера, и эта свобода доходитъ до того, что какой нибудь родовой старшина, который строго наказалъ бы въ иное время человѣка, осмѣлившагося указывать на его поборы и непохвальныя дѣянія, теперь долженъ наряду со всѣми выслушивать всѣ насмѣшки и нападки, иногда въ высшей степени мѣткія, не смѣя ничѣмъ ихъ остановить. Подобныя остроты бываютъ направлены и на другихъ присутствующихъ, которыхъ пародируютъ на сценѣ, и на это сердиться не полагается, артисты пользуются полною свободой движеній и выраженій, потому что считаются не простыми людьми, а особенными, способными принимать видъ того или другого представляемаго ими лица. Царитъ грубая шутка, циническія выходки, и публика принимаетъ въ ней живое участіе, вступая въ разговоръ съ актерами.

Всякая ночь начинается съ пѣнія: трое мужчинъ въ шапкахъ, или вообще съ покрытою головой, становятся передъ медвѣдемъ, отвѣсивъ ему низкій поклонъ, берутся мизинцами за руки и, все время размахивая ими, начинаютъ пѣть. При окончаніи каждой пѣсни, одинъ изъ почетныхъ гостей, сидящій по лѣвую руку отъ медвѣдя, звонитъ въ колоколецъ, либо ударяетъ палкой въ металлическую доску, послѣ чего дѣлается короткій промежутокъ для отдыха пѣвцовъ, и слѣдуетъ вторая пѣсня и т. д.; если убитый медвѣдь самецъ, то поютъ иногда до 5-ти пѣсенъ, при самкѣ до 4-хъ, при маленькомъ медвѣдѣ ограничиваются и двумя, но обыкновенно бываетъ три.

Пѣснями кончается первая половина ночи, послѣ чего слѣ-

дуетъ угощеніе хозяиномъ всѣхъ присутствующихъ. Вторая половина состоитъ изъ представленія отдѣльныхъ сценъ вперемежку съ плясками.

Во время пѣнія музыки не бываетъ, всѣ молчатъ и слушаютъ съ глубокимъ вниманіемъ; поютъ безъ масокъ и костюмовъ, поющіе иногда мѣняются мѣстами, такъ какъ поетъ главнымъ образомъ лишь стоящій въ срединѣ, остальные ему подтягиваютъ; когда средній устаетъ, его замѣняетъ или одинъ изъ крайнихъ, или кто-нибудь изъ присутствующихъ.

Мотивъ пѣсенъ довольно разнообразный, то живой, то мед-
ленный, то страстный, то монотонный, то веселый, то грустный.
Послѣ окончанія послѣдней пѣсни пѣвцы иногда сами начинаютъ
плясать, только подъ музыку, взявъ въ обѣ руки по платку, ко-
торымъ посто|янно машутъ. Поютъ про медвѣдя, какъ онъ гулялъ 266—113
по лѣсу, какъ нашелъ себѣ подругу, какъ сдѣлалъ берлогу; про его прежнюю жизнь на небѣ и на землѣ; про богатырей и прежнее славное время, когда не было пришельцевъ и всего было вдоволь—и звѣря, и птицы, и рыбы; поютъ про боговъ, про ихъ любовь и ненависть другъ къ другу и ихъ отношеніе къ людямъ. Пляски промежъ пѣсенъ приноровлены къ ихъ содержанію, подражательныя: если поютъ про медвѣдя, то подражаютъ ему, если про лѣшихъ (мэнквовъ), то имъ, съ сильными тѣлодвиженіями, присвистомъ, топотомъ, какъ то дѣлаютъ, по мнѣнію инородцевъ, лѣсныя божества. При началѣ и окончаніи каждой пляски, пѣсни и представленія отдаютъ низкій поклонъ медвѣдю, какъ при входѣ въ жилье. Между отдѣльными сценами пляшутъ не только мужчины, но и женщины съ дѣтьми, закрывая лицо платкомъ и втягивая руки въ рукава, чтобы не показать медвѣдю нагого тѣла; во время пляски у женщинъ руки всегда согнуты въ локтяхъ и немного приподняты пальцами кверху; онѣ поднимаютъ ихъ и опускаютъ въ тактъ музыкѣ. Послѣ каждой сцены представляющіе немного пляшутъ, но затѣмъ ихъ замѣняютъ другіе.

Когда въ послѣднюю ночь выносятъ шкуру медвѣдя, убившій

его спрашиваетъ его вслухъ или на ухо, скоро ли и кѣмъ будетъ опять убитъ медвѣдь, при чемъ называетъ охотника по имени; если скажетъ вѣрно, то шкура поднимается съ мѣста легко. Происходятъ и другія гаданія.

Шкуру выносятъ въ тундру или лѣсъ, но женщины при этомъ не участвуютъ; онѣ бросаются снѣгомъ или обливаются водой и варятъ предоставленный имъ медвѣжій задъ; остальное мясо уже съѣдено на празднествѣ, мужчины въ полѣ готовятъ себѣ голову, сердце и лапы; костей не дробятъ, а разнимаютъ по суставамъ. Все ненужное отъ туши бросаютъ въ огонь, а черепъ вѣшаютъ на дерево въ увѣренности, что медвѣдь въ благодарность за оказанныя ему почести будетъ приносить счастье всѣмъ присутствующимъ на празднествѣ.

Представленій, сопровождающихъ медвѣжье празднество, бываетъ по нѣскольку на каждую ночь; на послѣднюю приходятся обязательно такія, гдѣ дѣйствующими лицами выступаютъ боги, призываемые какъ бы въ свидѣтельство хорошаго обращенія съ медвѣдемъ. Въ центрѣ, очевидно, стоялъ онъ, основой была охотничья мимическая игра, разнообразившаяся въ своихъ эпизодахъ, но сюжеты ея постепенно разростались, мимика касалась
114—267 другихъ сторонъ быта, пере|ходила въ паясничество; вторгались схемы сказки и потѣшныя, бытовыя, заставляющія забывать о серьезной сути празднества.

Начнемъ съ медвѣдя.

Входятъ на лыжахъ, какъ бы издалека, трое мужчинъ, видятъ много собравшагося народа, удивляются и спрашиваютъ, что ихъ сюда привело. Одинъ изъ зрителей отвѣчаетъ: развѣ они не знаютъ, что такой-то убилъ медвѣдя, шкура его лежитъ тутъ же въ помѣщеніи, а они собрались воздать ему послѣдній долгъ? Пришедшіе въ началѣ не понимаютъ, смѣшиваютъ слова, острятъ, но затѣмъ, увидѣвъ шкуру, бросаются къ выходу, давя другъ друга; ихъ уговариваютъ, останавливаютъ, они понемногу начинаютъ подходитъ, но все-таки дрожатъ, нѣсколько разъ опять убѣгаютъ, двое даже не возвращаются, а третій остается и со

страхомъ и трепетомъ подходитъ къ медвѣжьей шкурѣ и осторожно цѣлуетъ морду.

Въ другой сценкѣ два охотника набрели на берлогу; они никогда не видали медвѣдя, но одна умная старуха научаетъ ихъ, что это за звѣрь, котораго они добываютъ и свѣжуютъ. Медвѣдя представляетъ дубинка, покрытая малицей.

Либо является на лыжахъ инородецъ-хвастунъ: онъ никого не боится, для него нѣтъ ничего страшнаго. Видитъ медвѣдя, спрашиваетъ, что это такое; ему говорятъ, что это звѣрь священный, а онъ бьетъ его по щекѣ. Зрители въ ужасѣ, предсказываютъ ему всякія несчастія, а онъ и въ усъ себѣ не дуетъ и продолжаетъ храбриться. Вдругъ онъ останавливается на полусловѣ, оборачивается, смотритъ себѣ подъ ноги. Что съ нимъ? спрашиваютъ его; онъ ничего не видитъ, но къ чему-то прислушивается, оглядывается и, наконецъ, обратясь къ зрителямъ, проситъ спасти его отъ враговъ, которые бѣгаютъ у него промежъ ногъ. Всѣ вглядываются, видятъ небольшую мышь и смѣются; но пришедшему оттого не легче, онъ проситъ защиты, падаетъ на колѣни и молитъ убить мышь и дать ему пожить еще немного. При этомъ онъ сознается, что всего боится и далеко не такъ храбръ, какъ говоритъ. Зрители прощаютъ, и начинается общая пляска.

Отецъ, мать и сынъ плывутъ на лодкѣ по рѣкѣ. Сынъ выпросился на берегъ, объѣлся черемухи и умеръ. Стали его старики продувать спереди и сзади, но ничего не помогло. Отецъ сдѣлалъ гробъ и пошелъ съ нимъ отыскивать укромное для него мѣсто; идетъ и поетъ про то, какъ разъ одинъ старикъ заблудился въ лѣсу, какъ незамѣтно провалился въ медвѣжью берлогу
и какъ ему, испуганному, | медвѣдь сталъ давать въ руки 268—115
какой-то комокъ; слышалъ онъ отъ стариковъ, что богъ медвѣдямъ на зиму далъ комокъ, который тотъ и сосетъ всю зимнюю пору и такимъ образомъ не умираетъ съ голоду. Сталъ старикъ лизать свой комокъ, полизалъ и заснулъ. Черезъ нѣкоторое время проснулся и вновь полизалъ, повернулся на другой бокъ и про-

снулся лишь тогда, когда подъ него стала течь вода. Видитъ, весна настала, берлога покрыта водой, а медвѣдя и слѣдъ простылъ. Вышелъ изъ берлоги и думаетъ, куда ему идти; вдругъ видитъ вдали медвѣдя, который манитъ его къ себѣ; пошелъ за нимъ и черезъ нѣсколько времени вышелъ на дорогу, по которой и добрался до дому.—Пока старикъ пѣлъ эту пѣсню, не замѣчалъ усталости, неся гробъ; потомъ сѣлъ отдохнуть, вынулъ сына изъ гроба, отрубилъ ему ноги и понесъ; затѣмъ поочередно, когда тяжело становилось, онъ отрубаетъ ему туловище, руки по локти, голову, а затѣмъ бросилъ и все остальное; остался только гробъ. Приходитъ старикъ на мѣсто, а жена, обогнавъ его, уже тамъ; захотѣлось ей еще разъ взглянуть на сына, а въ гробу его нѣтъ. Мужъ показываетъ удивленное лицо и говоритъ, что, навѣрно, Нуми Торумъ взялъ ихъ сына на небо; жена вѣритъ и, на радостяхъ, начинаетъ плясать вмѣстѣ съ мужемъ.

Въ другихъ сценахъ женщина выдѣлываетъ шкуру соболя и при этомъ поетъ, какъ соболь живетъ въ лѣсу, выводитъ дѣтей, учитъ ихъ ловить добычу и избѣгать западней. Либо изображается воръ на рыбномъ самоловѣ, попавшійся на крючекъ; человѣкъ, принимающій свою тѣнь за нѣчто живое, удивляющійся ея подражательнымъ движеніямъ; отмахивающійся во снѣ отъ комаровъ.

Затѣмъ мы вступаемъ въ область анекдота и бытовой шутки. Самоѣдъ увозитъ жену остяка, у котораго былъ въ гостяхъ, опьянивъ его особымъ напиткомъ изъ мухоморовъ. Либо молодой инородецъ посватался за дочь старика, жившаго неподалеку, но ни разу не удавалось ему увидѣть ея лицо, потому что она постоянно закрывалась платкомъ. Взмолился онъ къ Нуми Торумъ и проситъ помочь горю. Поѣхалъ онъ опять; какъ поднимется вѣтеръ, сорвалъ платокъ съ дѣвушки, и женихъ ахнулъ, увидѣвъ ея безобразіе. Онъ повернулъ лодку и давай грести; гребетъ и оглядывается, не нагоняютъ ли его, и дома еще отплевывается и насмѣхается надъ собой и невѣстой, а бога благодаритъ за спасеніе отъ такой жены.

Въ одной пьесѣ выведенъ дуракъ, младшій изъ обычной въ сказкахъ троицы братьевъ. Попросился онъ съ ними на охоту и все дѣ|лаетъ навыворотъ. Не умѣетъ навьючить нарту, тянетъ ее въ 269—116
обратную сторону, когда ее потащили братья; ему велятъ снѣгъ разбирать, а онъ сталъ въ лицо бросать; велятъ дровъ нарубить, а онъ имъ ноги попортилъ; попортилъ и ужинъ. Поколотили его братья. Когда на другой день они пошли лѣсовать, младшій сталъ потихоньку дѣлать сангульданъ. Вечеромъ братья принесли кто соболей, кто бѣлокъ, а младшій разказалъ, что у него глаза разбѣжались, столько онъ увидѣлъ звѣря, да не удалось ничего убить. Съ ужиномъ повторилось то же; пришлось братьямъ поѣсть одной сухой рыбы. Когда они снова ушли на охоту, дурачекъ додѣлалъ сангульданъ и спряталъ въ снѣгъ; на другой день, оставшись дома одинъ, онъ игралъ на немъ вплоть до разсвѣта. Побѣжалъ на ночлегъ, а братья уже спятъ; на слѣдующій разъ онъ проигралъ всю ночь; стали его искать братья, не медвѣдь ли его съѣлъ; вдругъ одинъ изъ нихъ слышитъ: кто-то вдали играетъ. Свистнулъ другому брату, но этотъ свистъ услыхалъ и играющій, испугался, бросился прятать свой сангульданъ, но зрители увѣряютъ его, что то не свистъ, а вѣтеръ; при второмъ свистѣ его успокоили, что то скрипнули его лыжи. Наконецъ братья подкрались, схватили дурачка и стали требовать сангульданъ. Въ началѣ онъ не отдавалъ, потомъ уступилъ; принялись они играть— ничего не выходитъ, а когда заигралъ младшій, такъ заигралъ, что всѣ пустились въ плясъ.

Я счелъ нужнымъ подробнѣе остановиться на описаніи медвѣжьяго праздника, потому что на немъ можно рельефно прослѣдить зарожденіе культовой драмы (если позволено примѣнить это названіе къ сценическимъ эпизодамъ, приведеннымъ выше) изъ обрядового хора, назначеннаго повліять на успѣшность охоты. Въ основѣ это такое же мимическое дѣйство, какъ «буйволовая пляска» сѣверо-американскихъ индійцевъ, привлекающая буйволовъ на оставленныя ими равнины; напомню такую же австралійскую игру, изображающую облаву на стадо, охоту за звѣремъ,

свѣжеваніе туши и т. д.; одна изъ сценокъ медвѣжьей драмы представляетъ аналогическое содержаніе. Древнія драматическія части обряда еще легко выдѣлимы изъ-подъ позднѣйшихъ наслоеній: хоръ, съ солистомъ во главѣ, пѣлъ про медвѣдя, про его жизнь въ лѣсу и на небѣ, и т. п.; пѣлъ, подражая въ пляскѣ его тѣлодвиженіямъ. Къ этимъ сюжетамъ пѣсенъ пристали другіе, сродные, и границы мимическаго дѣйства расширились; то и другое дало содержаніе отдѣльнымъ сценамъ, съ особыми исполнителями, актерами. Они не профессіональные, и ничто, повиди-
117—270 мому, не указываетъ на ихъ | спеціальную связь съ культомъ; между отдѣльными сценами они сами пляшутъ, что, быть можетъ, указываетъ на ихъ отношенія къ пляшущему хору, изъ котораго и выродилась сценическая часть обряда; они въ постоянномъ общеніи съ зрителями, вмѣшивающимися въ ихъ дѣйство. И вмѣстѣ съ тѣмъ они поставлены какъ-то особо, принимаютъ на время игры новыя имена, считаются не простыми людьми, а способными представлять другое лицо, можетъ быть, вѣрнѣе: являться другимъ лицомъ, богомъ, демономъ. Мимическое дѣйство имѣло цѣлью вызвать участіе въ людскихъ дѣлахъ нездѣшней силы, и можно представить себѣ, что въ раннюю пору культовой драмы грань между подражаніемъ и объектомъ терялась, драма становилась заговоромъ въ лицахъ, на что̀ я указалъ уже, говоря о начаткахъ религіозной драмы у некультурныхъ народовъ. Оттуда употребленіе масокъ: онѣ могли служить цѣлямъ подражанія, затѣмъ культа, выдѣляя извѣстныя лица изъ общенія толпы: если намъ говорятъ, что маски медвѣжьей драмы назначены скрыть лица играющихъ отъ медвѣдя, не любящаго нахальства, то такое объясненіе едва ли не позднее, этіологическое. На точкѣ зрѣнія такого отождествленія становится понятною и свобода слова, безвозбранно предоставленная актерамъ и удержавшаяся за ними по наслѣдству.

Этотъ элементъ мы встрѣтимъ въ культовыхъ началахъ греческой драмы и въ южно-индійскомъ аграрномъ обрядѣ въ честь мѣстной сельской богини. Обрядъ этотъ состоитъ въ животныхъ

жертвахъ, между прочимъ, въ закланіи священнаго буйвола; въ
немъ участвуютъ и брахманы, но руководятъ имъ туземцы не
арійскаго происхожденія, паріи и другія презрѣнныя у брахма-
новъ касты; являются и танцовщицы изъ касты паріевъ, Asádi
или Dásasi, служащія во храмѣ богини, при нихъ музыкантъ,
Ранига, играющій роль скомороха, буффона. Когда въ послѣдній
день праздника совершался торжественный обходъ общинныхъ
полей, съ преднесеніемъ изображенія богини и буйволовой головы,
наступалъ моментъ разнузданности, смѣнявшій серьезные моменты
культа: Ранига осыпалъ нареканіями богиню и власти, деревен-
скаго старшину и всякаго встрѣчнаго, такъ что отъ него отку-
пались какою-нибудь мелкою подачкой; паріи и Asádi нападали
на самыхъ почтенныхъ обывателей, на брахмановъ, лингаитовъ
и замандаровъ, танцовщицы вскакивали имъ на плечи, пастухи
били въ барабаны. Все это служило катарзису чувства, припод-
нятаго торжественнымъ актомъ и разнузданно выражавшагося
въ противорѣчіяхъ; зародилось въ связи съ культомъ, зара|жало 271—118
зрителей и принимало иной традиціонный колоритъ: въ Элевзисѣ,
во время празднованія мистерій, когда предшествовавшая имъ
процессія проходила по мосту на Кефиссѣ, колкости и язвитель-
ныя насмѣшки сыпались на ея участниковъ; фаллофоры Діони-
совскаго обряда — носители безцѣльной шутки, но и сатиры, не
участники культа, а зрители изъ толпы, за ними свобода слова;
матеріалъ для зарожденія греческой комедіи.

Изученіе народной обрядности современной Индіи въ ея дра-
матическихъ элементахъ, вѣроятно, прольетъ свѣтъ на начала
индійской драмы въ ея отношеніяхъ къ культу и, вмѣстѣ, на раз-
витіе эпоса; то и другое вызываетъ не мало теоретическихъ во-
просовъ. И здѣсь точкой отправленія была поэзія хорового обряда
съ мимическою пляской, пѣсней-сказомъ и діалогомъ. «Пляска
пріятна богамъ, ея безконечно свободныя движенія какъ бы вос-
производятъ міровую гармонію; подъ ея вѣчный ладъ пляшетъ
властелинъ, пляшетъ Ума» (Mâlavikâgnimitra 4). Шива плясунъ,
это его особенность, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ патронъ актеровъ;

санскритское названіе для драмы: nâṭya указываетъ на такой синкретизмъ; lâsya = пляска обнимаетъ понятіе пѣсни и речитатива. Соединеніе всѣхъ трехъ хорическихъ элементовъ встрѣчается на почвѣ культа: нѣкоторые гимны Ригведы построены амебейно, съ чередованіемъ хоровъ или пѣвцовъ; число перепѣвающихся не превышаетъ трехъ. Въ одномъ гимнѣ Индра бесѣдуетъ съ Марутами, и въ концѣ вторгается пѣвецъ, слагатель пѣсни. Такіе гимны стояли внѣ культового обихода, ихъ ставили въ особую категорію діалоговъ, легендарныхъ разсказовъ; Ольденбергъ предполагаетъ, что въ основѣ лежалъ разсказъ такого именно содержанія, не получившій опредѣленной поэтической формы, но онъ забытъ, сохранились лишь діалоги дѣйствующихъ лицъ, боговъ и святыхъ, обработанные рапсодомъ. Именно указаніе, что такого рода гимны стояли внѣ культа, говоритъ, быть можетъ, за ихъ болѣе древнее происхожденіе: я имѣю въ виду одинъ изъ моментовъ выдѣленія эпической пѣсни изъ чередованія пѣвцовъ обрядового хора, смѣнявшихъ другъ друга и діалогически развивавшихъ одну какую нибудь традиціонную тему, не входя въ подробности, не гоняясь за связью легенды, всѣмъ понятной изъ суггестивныхъ недомолвокъ лирико-эпической пѣсни. Мы знаемъ уже, что индійскій эпосъ исполнялся въ такомъ именно чередованіи[1]); соотвѣтствую-
119—272 щіе діалогиче|скіе гимны Ригведы были бы доказательствомъ ранняго вторженія въ культъ эпическо-драматическаго сказа, сложившагося до культового обихода. Съ точки зрѣнія обособившагося драматическаго рода, имя эпическаго, дружиннаго пѣвца, сказывавшаго діалогически, естественно переходило къ значенію игреца, актера; нѣкоторые жанры индійской драмы, въ родъ vyâgoga, не что иное, какъ легенда, въ началѣ воинственнаго содержанія, разбитая на сцены; одинъ изъ условныхъ говоровъ, употребляемыхъ въ драмѣ классической поры, mâgadhi, ведетъ, быть можетъ, свое начало отъ mâgadhas, древнихъ эпическихъ пѣвцовъ, славившихся по всей Индіи.

---

1) См. выше стр. 68.

То, что мы можемъ назвать типомъ индійской драмы, какъ она сложилась до Калидасы, сводится, въ сущности, къ такой же обработкѣ эпическаго сюжета съ лирическими партіями, участіемъ музыки и мимической пляски. Если все это не привело къ драматической разработкѣ положеній и характеровъ, то это зависѣло отъ сущности индійскаго міросозерцанія, не знающаго психической борьбы, а только силу предопредѣленія, увлекающаго человѣка къ той или другой участи въ силу его заслугъ или проступковъ. Здѣсь распутіе индійскаго и греческаго драматическаго развитія; въ данномъ случаѣ дѣло не въ этомъ: мы въ началѣ эволюціи формъ, и вопросъ идетъ объ отношеніяхъ драмы къ культу, въ чемъ мы усмотрѣли одно изъ условій ея художественнаго роста.

Между діалогическими гимнами Ригведы и явленіемъ драмы нѣтъ видимой преемственности; утрачены посредствующія звенья на мѣстныхъ діалектахъ, оставившихъ свои слѣды въ техникѣ классической поры и въ искусственныхъ, діалектически окрашенныхъ говорахъ, обязательныхъ для актеровъ, исполнявшихъ низменныя роли. Особое значеніе въ этой праисторіи драмы дается области Çurasena'овъ, гдѣ возникла и развилась религія Кришны, и его поэтическая легенда питала хоровое, мимическое дѣйство. Одинъ изъ эпизодовъ Harivamça'ы переноситъ насъ на почву хора и къ воспоминаніямъ орхестически исполнявшихся греческихъ миѳовъ: апсарасы пляшутъ подъ звуки инструментовъ, другіе поютъ, жестикулируя, сплетаютъ хороводъ (râsa), изобрѣтенный Кришной, подражая языку, одеждѣ той или другой стороны, изображая тѣлодвиженіями смерть Камсы и Праламбы и другіе подвиги Кришны, тогда какъ Муни Нарада вторгается порой въ ихъ кругъ, всклокочивъ волосы, и смѣшитъ зрителей комическими выходками, представляя ихъ въ лицахъ и передразнивая.

| Другой эпизодъ той же поэмы знакомитъ насъ съ очертаніями 273—120
уже сложившейся регулярной драмы, съ началами натаки: сынъ Кришны съ товарищами является во дворецъ демона Vajranâbha'ы подъ видомъ актеровъ; они распредѣляютъ между собою роли

героя, шута, режиссера и др.; сюжеты взяты изъ цикловъ Рамаяны и Куверы; представленіе происходитъ во время празднества Kâla'ы въ нарочно устроенномъ для того театрѣ.

Натака—типическая форма индійской художественной драмы; практика и поэтика, разработанная до мелочей, подвела подъ педантическія правила такія формы народнаго хорового дѣйства, которыя мы въ правѣ вмѣнить его до-классическому, областному развитію, опираясь на параллели, знакомыя намъ изъ хоровыхъ игръ, еще бытующихъ среди некультурныхъ народовъ. Укажу, между прочимъ, на значеніе дирижера, сказывающаго молитву, являющагося въ прологѣ и въ главной партіи драмы, которою онъ руководитъ, выводя на сцену то или другое лицо, объясняя зрителямъ ходъ пьесы, досказывая его. Такихъ руководителей мы встрѣчали въ народныхъ мимическихъ дѣйствахъ и началахъ театра[1]); они выработались изъ древняго хорового корифея. Молитва, благословеніе въ началѣ пьесы, nândi, вводитъ драму въ оборотъ культа; въ Бенгалѣ молитву поетъ теперь хоръ. За нею слѣдуетъ другая, обращенная къ богу, которому празднуютъ, съ упоминаніемъ въ ней соотвѣтствующаго времени года: быть можетъ, архаическое указаніе на древнюю пріуроченность дѣйства къ календарному обряду. Къ этому присоединяется рядъ другихъ религіозныхъ формулъ, когда, напримѣръ, актеръ приступаетъ къ гримировкѣ и т. п. Драма вошла въ храмъ, разыгрывается въ немъ передъ статуей божества; вышла ли она изъ культового обихода, или только примкнула къ нему изъ сложившейся на сторонѣ хоровой игры—вотъ вопросъ, возбуждаемый общественнымъ положеніемъ ея исполнителей. Тѣсная связь греческой драмы съ породившимъ ее культомъ продолжается и въ эпоху ея расцвѣта: драма была почестью, которую народъ воздавалъ одному изъ своихъ божествъ; священный характеръ дѣйства отразился и на положеніи актеровъ: ихъ профессія не заподозрѣна, они пользуются почетомъ, нерѣдко являются въ роли пословъ и т. п.

---

1) См. выше, стр. 15—16, 64 слѣд.

Иначе въ Индіи и Китаѣ: китайскіе лицедѣи представляютъ при храмахъ эпизоды изъ житія Будды, | но ихъ профессія считается 274—121
презрѣнною, въ Индіи ихъ каста изъ низшихъ, брахманы не общаются съ ними, не могутъ принимать отъ нихъ пищи, развѣ въ случаѣ большой крайности; они слывутъ обжорами, ихъ жены распутницами, которыми торгуютъ мужья; ихъ можно бить, и ихъ свидѣтельство не принимается на судѣ. Между тѣмъ они должны были обладать извѣстнымъ образованіемъ, знаніемъ литературнаго языка; иные водятъ дружбу съ поэтами, вхожи ко двору. Если принять въ разсчетъ почетъ, которымъ окружены были въ Индіи эпическіе пѣвцы, бхараты, положеніе актеровъ выяснится исторически: они не сложились въ профессіональныхъ носителей дружинныхъ воспоминаній и не крѣпки культу, а примкнули къ нему съ практикой хоровой игры, какъ лицедѣи, которыхъ призывали для цѣлей религіознаго торжества. При гипотезѣ діалектическихъ народныхъ началъ индійской драмы такое объясненіе представляется вѣроятнымъ: какъ брахманы присутствовали на празднествѣ сельской богини, отбывавшемся паріями, такъ элементы народной игры воспринимались подъ сѣнь храма, тогда какъ надъ ея исполнителями продолжало тяготѣть иго касты.

Именно соціальное положеніе актеровъ заставляетъ насъ обратиться теперь же къ началамъ римской драмы, расцвѣтъ которой совершился подъ вліяніемъ и по стезямъ греческой. Я имѣю въ виду народныя начала, запутанныя посторонними воздѣйствіями,— дѣйствительными или легендарными? Аналогическія явленія въ исторіи драмы вообще позволятъ намъ разобраться въ этомъ пестромъ смѣшеніи.

У насъ есть свѣдѣнія о римскихъ религіозныхъ дѣйствахъ драматическаго характера, люстраціонныхъ (Луперкаліи), аграрныхъ, мимическихъ, заговорныхъ (Ambarvailia) и т. п. Были и хоровыя игры, съ участіемъ музыки, импровизованныхъ пѣсенъ, сказа и пляски, безъ выясненнаго плана: древняя сатура, настроеніе которой характеризуется литературнымъ родомъ сатиры,

выработавшимся изъ нея, какъ греческая элегія вышла изъ обрядового причитанія; между этою сатирой и греко-итальянскими σάτυροι нѣтъ ни этимологической, ни генетической связи; возможенъ лишь вопросъ о позднѣйшемъ вліяніи. Изъ хорового дѣйства мы всюду предположили выходъ къ пѣсенкамъ амебейнаго характера, сатирическаго содержанія (opprobria rustica), которыми обмѣнивались встарь (agricolae prisci) въ праздникъ винограднаго сбора и жатвы (condita post frumenta, Hor. Epist. 2, 1, 139). Говорятъ, что пѣсенки такого рода, фесценнины, занесены были изъ этрусскаго города Fescennium; я склоненъ понять это
122—275 такимъ | образомъ, что тамъ онѣ могли стать цѣльнымъ, моднымъ жанромъ и, какъ таковыя, повліять на формы, уже естественно развивавшіяся по стезямъ народной хоровой поэзіи. Амебейность создаетъ драматизмъ, типы, участвующіе въ бытовыхъ сценкахъ. И здѣсь намъ говорятъ о такомъ же перенесеніи, которое мы понимаемъ, какъ усвоеніе чужого, болѣе совершеннаго, своимъ встрѣчнымъ преданіемъ. Въ южной Италіи, греческой и осской, изъ хоровой игры вышли интермедіи съ комическими масками, ателланы и мимы, преданія которыхъ разнесутъ единоличные потѣшники, гиларолы, мимоды и т. п., уже встрѣтившіеся намъ на путяхъ драматическаго развитія[1]). Ателланы и мимы переселились въ Римъ; обрядовыя начала первыхъ несомнѣнны: онѣ освоились на новой почвѣ и вызвали подражанія, а между тѣмъ еще въ эпоху Августа ихъ исполняли на осскомъ языкѣ при какомъ то культовомъ дѣйствѣ.

Съ этими матеріалами въ рукахъ мы можемъ обратиться къ показанію Ливія (VII, 2), передающаго какой нибудь древній источникъ, о началахъ римскихъ ludi scenici. Поводъ къ нимъ религіозный: разсказывается, что когда въ 364 году до Р. Х. настало моровое повѣтріе, вызваны были изъ Этруріи жрецы, ludiones, съ цѣлью умилостивить гнѣвъ неба; они плясали молча, безъ мимики, которая выражала бы содержаніе танца, но съ дви-

1) См. выше стр. 65 слѣд.

женіями, не лишенными изящества, подъ звуки флейты. Это нововведеніе понравилось: римская молодежь стала подражать захожей пляскѣ, приноровивъ къ ней принципъ народныхъ амебейныхъ пѣсенокъ, перебрасываясь стихами въ стилѣ фесценнинъ (inconditis inter se jocularia fundentes versibus; fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis jaciebant) и сопровождая ихъ соотвѣтствующими тѣлодвиженіями (nec absoni a voce motus erant). На этомъ не остановились народные игрецы (vernaculis artificibus), названные, отъ этрусскаго слова ister = ludius, гистріонами: случайная импровизація фесценнинъ уступила мѣсто пѣснѣ съ установленнымъ текстомъ, приложеннымъ къ звукамъ флейты, и движенія пляски-сатуры подчинились опредѣленной мелодіи. Такъ можно понять слова Ливія: non, sicut ante, fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis jaciebant, sed impletas modis saturas, descripto jam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant. Это — страничка
изъ знакомой намъ исторіи хоро|вой игры: въ началѣ пляска 276—123
обрядового характера съ мимическимъ, заговорнымъ дѣйствомъ, безъ словъ; затѣмъ появленіе текста въ импровизаціи фесценнинъ; далѣе выдѣленіе пѣсни-сказа, нормирующаго движенія — и мимику хора. Судя по слѣдующему сообщенію Ливія, во всемъ этомъ не было фабулы, которая объединила бы пѣсню и дѣйство цѣльностью сюжета; сюжетовъ, положеній могло быть нѣсколько; мы уже знаемъ, что при плясовой игрѣ они развивались въ рядъ бытовыхъ сценокъ. Позднѣйшая связь сатуры съ ателланами можетъ служить косвеннымъ доказательствомъ того, что и въ ней самой существовали встрѣчные ателланамъ элементы.

На этомъ Ливій обрываетъ исторію сатуры, чтобы перейти къ Ливію Андронику, изъ Тарента, первому, на римской почвѣ, представителю греческой драматической и сценической традиціи. О немъ говорится, что, въ противоположность разбросанности сатуръ, онъ первый рѣшился создать фабулу дѣйства (qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere), которую пѣлъ единолично, изображая ее и жестами; разсказывали, что,

когда впослѣдствіи онъ потерялъ голосъ, онъ поручилъ пѣсенную партію мальчику, оставивъ за собой мимическую. Можетъ быть, это лишь анекдотическое объясненіе: въ исторіи хоровой поэзіи мы встрѣчали и единоличныхъ пѣвцовъ, изображавшихъ движеніями содержаніе своей пѣсни, и раздѣленіе пѣнія или музыки — отъ мимики. Андроникъ могъ внести преданіе греко-итальянскаго гиларода. Оно привилось, говоритъ Ливій: стали пѣть въ аккомпаниментъ, подъ руку (мимировавшимъ) гистріонамъ, предоставивъ имъ только діалогическія партіи. Это раздѣленіе canticum и diverbia сохранилось въ организмѣ римской комедіи.

Нововведеніе Ливія Андроника оказалось слишкомъ серьезнымъ, продолжаетъ историкъ, возвращаясь къ позднѣйшей исторіи сатуры: не было мѣста смѣху и веселью, и вотъ римская молодежь снова обратилась къ традиціи фесценнинъ, и, предоставивъ гистріонамъ драму новаго типа, продолжала попрежнему перепѣваться въ потѣшныхъ импровизаціяхъ (ipsa inter se more antiquo ridicula intexta versibus jactitare coepit), примкнувшихъ къ ателланамъ и въ этомъ видѣ являвшихся въ роли экзодій, комическихъ пьесъ, слѣдовавшихъ за серьезными драмами, какъ въ Греціи сатировская драма вѣнчала трилогію.

На эту связь съ ателланами, раскрывающую древній составъ и народно-сценическіе элементы сатуры, указано было выше. Подтвержденіемъ этихъ соображеній можетъ служить и слѣду-
124—277 ющее: драма | предоставлена была гистріонамъ, она — захожая, не своя, ея исполнители, взымавшіе мзду, безправны, infames (August. De Civ. Dei l. II c. 13; Cornelius Nep. praef.; Quintil. De Inst. orat. l. III c. 16; Digest. De his qui notantur infamia l. II, par. 5), въ ателланахъ же участвовала лишь полноправная римская молодежь, не исключавшаяся изъ трибовъ и не лишавшаяся права военной службы (Liv. l. c.). Безправность римскихъ гистріоновъ объясняется аналогіей съ индійскими: они не прошли черезъ освящающую стадію культа, какъ ихъ греческіе собратья; особое положеніе исполнителей ателланъ (и сатуры) указываетъ на переживаніе забытаго преданія, на обрядовое дѣйство,

которое отбывали когда то члены семьи и рода, община. Въ сибирскомъ медвѣжьемъ праздникѣ актеры — охочіе люди.

Народныя начала римской драмы, освобожденныя отъ нѣкоторыхъ легендъ, входятъ такимъ образомъ въ картину общей драматической эволюціи. Греческое вліяніе не дало имъ доразвиться самостоятельно; мы перехватимъ прерванную нить на почвѣ Греціи.

Здѣсь первые шаги яснѣе; мы, разумѣется, не знаемъ, какъ слагалось обрядовое дѣйство въ ту пору религіознаго сознанія, которую мы можемъ возстановить лишь по слѣдамъ и намекамъ и — аналогіи съ зооморфическимъ характеромъ сибирской медвѣжьей драмы. Когда греческое міросозерцаніе вышло къ человѣкоподобнымъ, если не всегда гуманнымъ, богамъ и создало о нихъ разсказы, развивавшіеся въ уровень съ общественно-нравственнымъ сознаніемъ, измѣнилось и содержаніе культовой драмы, съ миѳомъ въ центрѣ, мѣстнымъ или общимъ, характеризовавшимъ дѣянія и сущность того или другого божества. Выше мы говорили о мимическихъ пляскахъ такого содержанія [1]); къ нимъ примкнули дѣйства торжественно-культового характера. Въ Критѣ представляли рожденіе Зевса; на Самосѣ, въ Кноссѣ на Критѣ и въ Аѳинахъ — бракосочетаніе Геры съ Зевсомъ; въ Платеѣ отбывали *Δαίδαλα*; мальчикъ, обносившій въ Танагрѣ, въ праздникъ Гермеса, ягненка вокругъ городскихъ стѣнъ, изображалъ самого бога; въ Дарнефоріяхъ Ѳессаліи и Беотіи ряженому въ костюмѣ Аполлона сопутствовалъ хоръ дѣвъ; въ Дельфахъ, въ первый день празднованія, молодой человѣкъ, одѣтый Аполлономъ, въ блестящей туникѣ, пѣлъ, играя на киѳарѣ, про свою побѣду надъ Пиѳономъ, которая и представлялась съ возможною реальностью; на другой день | сюжетомъ 278—125
мимической пляски былъ діонисовскій миѳъ — оживленіе Семелы, — и другой, приставшій къ нему по содержанію: самоубійство Харилы. Сюжеты дѣйства разростались по смежности

---

1) См. выше стр. 16 слѣд.

культовъ и соединенныхъ съ ними легендъ: Аполлона и Діониса въ Дельфахъ, Діониса и Деметры въ Элевзисѣ. Въ послѣднемъ случаѣ къ смежности присоединилось и внутреннее сродство религіозныхъ представленій: тамъ и здѣсь земледѣльческій, календарный миѳъ, въ стилѣ тѣхъ, которые мы разобрали въ связи съ миѳомъ Адониса. Зимой замираетъ производительная мощь природы, весной возстаетъ къ новой жизни; Діонисъ страдалъ и умиралъ, чтобы воскреснуть; Персефону-Кору похищалъ Плутонъ, когда она собирала цвѣты; печальная Деметра ищетъ дочери, весной она снова вернется на землю. Въ большихъ мистеріяхъ Элевзиса въ Воедроміонѣ (сентябрь — октябрь) орхестически исполнялись сцены похищенія, исканія и возврата; о малыхъ, приходившихся въ Анѳестеріонѣ (февраль — мартъ) у насъ мало свѣдѣній, но, очевидно, культовыя προχαριστήρια были выраженіемъ благодарности за возвращеніе Коры-Персефоны изъ царства мертвыхъ. Съ нею возвращались на этотъ свѣтъ и маны, временно оживавшіе, на страхъ живущимъ. Въ празднествахъ такого рода, гдѣ идеи жизни и смерти смѣнялись въ разномъ чередованіи, моменты сѣтованія естественно сосѣдили съ откровенными символами творческой силы и фаллическаго веселья. Понятно взаимодѣйствіе діонисовскаго и элевзинскаго культовъ и дѣйствъ: Діонисъ — Якхъ занялъ въ послѣднемъ мѣсто подлѣ Деметры и Персефоны, его сдѣлали даже сыномъ Деметры, въ мистеріяхъ представляли его рожденіе, орхестически изображали уходъ за новорожденнымъ (Lucian, De salt. 39), какъ въ Дельфахъ тіады будили въ колыбели малютку Діониса въ то время, какъ жрецы изъ коллегіи ὅσιοι приносили жертву у его гробницы (Plat. de Isid. Os. 35). Жизнь плодила смерть, возникая изъ нея и снова къ ней возвращаясь; срѣзанный колосъ, который въ послѣднюю ночь большихъ мистерій гіерофантъ показывалъ мистамъ среди благоговѣйной тишины, символически обобщалъ идеи земледѣльческаго миѳа, невольно переносившіяся на явленія общественной и личной жизни, гдѣ та-же смѣна паденій и возникновеній, незаслуженнаго торжества и

страданія, не успокаивала мысль непререкаемостью природнаго процесса, а поднимала тревожные вопросы о назначеніи человѣка, о предопредѣленіи и отвѣтственности, ихъ противорѣчіяхъ и возможности ихъ примиренія и равновѣсія въ сознаніи, въ жизни за гробомъ. Эзотерическія таинства Элевзиса, доступныя 279—126
лишь посвященнымъ, пытались отвѣтить на эти вопросы, символически раскрывая идеи зла и добра, вины и возмездія. Неофитовъ вводили въ область мрака и тишины, нарушавшейся порой страшными звуками или видѣніемъ адскихъ чудовищъ и мукъ, ожидающихъ грѣшниковъ, а затѣмъ разливался въ темнотѣ ночи яркій солнечный свѣтъ, и посвящаемые приносили поклоненіе сіяющимъ ликамъ божества.

Эзотерическое ученіе таинствъ обобщило содержаніе миѳа; идеи промысла и долга, судьбы и вмѣняемости преобразили его содержаніе, и въ немъ раскрылись сюжеты для драмы душевныхъ конфликтовъ. Всѣ наши помыслы, рѣшенія, страсти внушены божествомъ, говорило старое повѣрье; руку Ореста направилъ на мать Аполлонъ, убійцу матери преслѣдуютъ Эринніи — и онъ страдаетъ невольно; Федра полюбила пасынка по наущенію Афродиты, избравшей ее орудіемъ своей мести противъ Ипполита, — и мы сочувствуемъ Федрѣ. Родовая связь, вызывавшая родовую отвѣтственность и, въ практикѣ жизни, месть за месть, тяготѣвшую надъ поколѣніями, отложилась въ понятіе родовой вины, искупаемой потомками, судьбы, нависшей надъ безвинными — но она представляется намъ въ конфликтѣ предопредѣленія, мойры, и свободной воли, родовой и личной нравственности, и трагическое чувство очищалось на образахъ Эдипа, Антигоны, Прометея, Ореста. Либо идея родовой вмѣняемости переносилась на народно-политическую арену, и рокъ некультурности рѣшалъ судьбу Персовъ въ драмѣ Эсхила.

Если развитіе художественной аттической драмы примкнуло къ культу и народно-обрядовымъ дѣйствамъ Діониса, то слѣдуетъ, быть можетъ, припомнить, что въ самыхъ легендахъ о немъ, съ ихъ рѣзко опредѣленными мотивами страданій и торжества,

«игрой созиданія и разрушенія индивидуальнаго міра» (Нитше), было дано сочетаніе сюжетовъ, шедшихъ на руку драмѣ и вызывавшихъ психологическое обобщеніе.

Діонисъ — богъ творческой силы природы, податель плодородія, отъ него — лѣсныя чащи и лоза; священная лоза, на одной изъ вершинъ Киѳерона, ежедневно приносила по зрѣлой ягодѣ; оттуда эпитеты бога: δενδρίτης, σταφυλίτης и др.; одинъ изъ его символовъ — фаллосъ, ему посвящены козелъ и быкъ; самъ онъ обратился въ козленка, избѣгая преслѣдованій Геры; его зовутъ ἐρίφιος; козлиный ликъ сатировъ, очевидно, восходитъ къ той порѣ, когда его чествовали мимически, принимая его образъ; ряженіе звѣрями въ играхъ некультурныхъ народовъ освѣщаетъ этотъ забытый періодъ діонисовской драмы — и, вмѣстѣ, воздѣйствіе обрядового акта на миѳъ: сатиры — ряженые очутились
127—280 въ | миѳѣ служителями, свитой Діониса, какъ менады и тіады могли первоначально обозначать женщинъ, шумно, бѣшено отбывавшихъ его празднества. — Но его любимымъ образомъ и символомъ былъ быкъ; оттуда его прозвища: βουγενής, βοηλάτης; въ Аргосѣ его призывали молитвой: Приди, о Діонисъ, съ харитами, вступи въ храмъ бычачьей ногой, славный быкъ! — Онъ самъ принимаетъ порой его видъ, пугаетъ имъ, его изображаютъ быкомъ, небольшіе рога остались его аттрибутомъ и въ позднѣйшихъ антропоморфическихъ изображеніяхъ. Быкъ былъ обычною ему жертвой, одной изъ наградъ побѣдителю на діонисовскихъ поэтическихъ состязаніяхъ.

Но бога производительности и жизненной мощи преслѣдуютъ, онъ погибаетъ. Ликургъ разгоняетъ его кормилицъ, самъ онъ бросается въ море, къ Ѳетидѣ, или ищетъ убѣжища у Музъ; Персей убилъ его и бросилъ въ озеро Lerna; либо титаны его разорвали, когда, послѣ многихъ превращеній, онъ принялъ образъ быка. Послѣдній миѳъ, принадлежащій къ распространеннымъ, покоится, очевидно, на обрядѣ: по свидѣтельству Еврипида, къ обрядности Діониса принадлежалъ обычай разрывать на части и пожирать живьемъ быковъ и телятъ; на Критѣ загрызали быка,

въ память такой же участи бога. Тенедосскій обычай приноситъ новыя черты къ эволюціи религіознаго міросозерцанія: стельную корову холили и за ней ухаживали, какъ за человѣческою родильницей; теленокъ отъ нея, котораго приносили въ жертву, былъ обутъ въ котурны; указаніе на то, что животная жертва явилась на смѣну человѣческой, въ самомъ дѣлѣ практиковавшейся въ Хіосѣ и Орхоменѣ. Интересно и слѣдующее: за человѣкомъ, заколовшимъ теленка, гнались до морского берега, бросая въ него камнями. Когда мимическій обрядъ сталъ культовымъ, религіознымъ, въ объектѣ подражательнаго дѣйства яснѣе предстало имманентное ему божество; жертва неизбѣжна, но ея исполнителя — преслѣдуютъ. Такъ въ южно-индійскомъ аграрномъ обрядѣ, изъ котораго выше сообщенъ былъ эпизодъ[1]): одинъ изъ участниковъ, носящій имя бога, котораго онъ служитель (Pótraj), гипнотизируетъ теленка, дѣлая надъ нимъ нѣсколько пассовъ руками, отчего тотъ становится недвижимъ. Тогда Pótraj'ю завязываютъ руки на спинѣ, и всѣ пляшутъ надъ нимъ, испуская громкіе крики. Онъ поддается общему изступленію, бросается на теленка, лежащаго въ гипнозѣ, впивается зубами въ горло, загрызаетъ его. Ему подносятъ | блюдо жертвеннаго 281—128
мяса, въ которое онъ погружаетъ свое лицо; мясо и остатки теленка хоронятся у алтаря, а Pótraj'ю развязываютъ руки, и онъ обращается въ бѣгство.

Прежде чѣмъ это мистически-культовое дѣйство обратилось къ значенію жертвы, принесенной божеству, тождественность той и другого выразилась и въ другихъ формахъ: закалали дѣйствительно зооморфическое божество, пріобщаясь къ нему, къ его жизненной силѣ, къ его крови, наполняясь имъ. Въ этомъ освѣщеніи понятны разсказы о менадахъ, терзавшихъ въ божественномъ изступленіи звѣрей и людей; когда виноградъ и вино, еще не игравшіе, какъ полагаютъ, роли въ древнемъ Діонисовскомъ культѣ, вошли въ его символическій кругозоръ, вино яви-

1) См. выше стр. 117 (368).

лось, быть можетъ, замѣной крови. Это даръ Діониса людямъ; въ весеннія діонисовскія празднества имъ совершали тризну по усопшимъ; могли представлять себѣ, что они оживали, пріобщившись къ вину — крови; таково могло быть и первоначальное представленіе о кэрахъ — эринніяхъ, душахъ, жаждущихъ человѣческой крови. Въ средневѣковой легендѣ вино — это кровь Вакха, св. Гроздія, замученнаго въ точилахъ.

Пока Діонисъ въ царствѣ Аида у манъ, но онъ вернется съ того свѣта, родится вновь. Въ Аргосѣ его, быкороднаго, вызываютъ изъ озера Лерна трубными звуками; когда титаны разорвали и пожирали его, Зевсъ успѣлъ проглотить его сердце, которое даетъ Семелѣ; отъ него рождается вновь Діонисъ-Загрей; за малюткой ухаживаютъ, будятъ его; съ его возвращеніемъ на землю природа оживаетъ среди чудесъ: долины текутъ молокомъ и медомъ, медъ сочится съ тирсовъ менадъ, отъ ихъ ударовъ открываются въ землѣ источники воды и вина; оживаютъ маны. Все пріобщается къ Діонису, онъ всюду разлитъ: его метаморфозы въ образѣ льва, быка, пантеры и т. п. — символы его жизненной вездѣсущности. Онъ царитъ невозбранно: никто не въ состояніи избѣжать его наитія, точно какой то невѣдомой силы, поднимающей самосознаніе жизни, энтузіазмъ веселья, доводящій до изступленія, которое благодатный богъ очищаетъ, умиротворяя: таково первоначальное значеніе катарзиса; но онъ и насылаетъ его на тѣхъ, кто попытался бы противиться его власти. Весеннее чувство неотразимо; Пентей у Еврипида говоритъ о разнузданности менадъ, какъ средневѣковые обличители о крайностяхъ майскаго разгула. Таково могло быть физіологически-психологическое настроеніе соотвѣтствующей календарной обрядности; перенесенное на почву исторіи, оно отложилось въ миѳахъ о богѣ, карающемъ маніей гонителей его культа.

129—282 | Таковы легенды о Діонисѣ, какъ онѣ сложились, наслоившись на болѣе древніе аграрные культы и въ соприкосновеніи съ культомъ Элевзиса. Это — миѳы о ежегодно возникающемъ и обмирающемъ богѣ, всюду вызывавшіе соотвѣтствующіе кален-

дарные обряды, черты которыхъ взаимно освѣщаются. Пріуроченіе Діониса къ культу вина и винограднаго дѣла только измѣнило календарный порядокъ оживанія и смерти.

Были ли деревенскія Діонисіи (декабрь — январь) и слѣдовавшія за ними Ленеи (январь — февраль) праздникомъ винограднаго сбора, какъ полагали въ противорѣчіи съ временемъ года, или праздникомъ еще не выбродившаго вина — это безразлично: мимическое дѣйство обряда обобщало символическую суть божества и въ этомъ смыслѣ можетъ быть ретроспективно, какъ, наоборотъ, наши святочные обходы съ плугомъ подражаютъ весеннимъ аграрнымъ актамъ. Въ пору зимнихъ празднествъ Діонисъ представляется на верху жизненной мощи, онъ полонъ неизсякаемой силы, которую разливаетъ вокругъ; вино вышло изъ страданій точилъ, даритъ людямъ веселье и радость. А въ виду новыя страданія и смерть, потому что обычный круговоротъ совершится; трагическій моментъ естественно присоединялся, какъ ожиданіе, къ моменту торжества. Это двойственное настроеніе отражалось въ обиходѣ празднества. Среди его исполнителей мы различаемъ двѣ группы: блюстителей обрядового акта, ставшаго культомъ, и публику, толпу энтузіастически настроенныхъ поклонниковъ. Первые продолжаютъ старое мимическое дѣйство: это сатиры, ряженые въ личину бога, когда онъ еще являлся въ звѣриномъ образѣ. Хоровой, плясовой диѳирамбъ, съ ряжеными сатирами, старая народная пѣсня въ честь Діониса, страстная, патетическая, выражала то бѣшеное веселье, сопровождавшееся неистовыми танцами, то настраивалась къ образамъ плача и смерти. Когда хоръ вращался вокругъ сельскаго жертвенника, корифей разсказывалъ объ испытаніяхъ и страдахъ Діониса; о его сверстникахъ и миѳологическихъ герояхъ, притянутыхъ къ нему по соотвѣтствію содержанія (напр. Адрастъ). Такъ разростались сюжеты будущей трагедіи; корифей сталъ выступать въ лицѣ бога или героя, хоръ отвѣчалъ ему, подпѣвая, завязывая діалогъ. Можно представить себѣ въ этомъ обиходѣ и перекликаніе двухъ хоровъ, — будто бы нововведеніе Лазоса.

Роль непричастныхъ къ культу поклонниковъ была другая; они всецѣло вживались въ моменты разнузданнаго веселья, не сдержаннаго серьезною стороной празднества; для нихъ Діонисъ
130—283 былъ богомъ | жизни и здоровья; сидя на повозкахъ, въ которыхъ крестьяне привозили вино, они въ обиходѣ Леней, какъ и въ процессіи Анѳестерій, сыпали на зрителей шутками и остротами; параллели къ столь же свободному вмѣшательству толпы въ драму культа намъ извѣстны [1]). Либо устраивался κῶμος: толпа подгулявшихъ шумно двигалась съ преднесеніемъ фаллоса и соотвѣтствующими пѣснями, τὰ φαλλικά, по дорогѣ задѣвая прохожихъ, порой останавливаясь, чтобы разыграть какую нибудь импровизованную комическую сценку (Athen. XIV, 622: στάδην... ἔπραττον). Дѣйствующія лица — обыватели, фаллофоры Діониса, Ѳиванцы зовутъ ихъ ἐθελοντάς, охочіе, другіе αὐτοκάβδαλοι (Athen. XIV, 621) [2]). Въ выдержкѣ изъ Семоса Делосскаго у Атенея (XIV, 922) фаллофоры, являющіеся въ одномъ (культовомъ, сценическомъ?) дѣйствѣ рядомъ съ ифифаллами, едва ли не отличены отъ нихъ, какъ «охочіе» отъ представителей культа.

Элементъ ряженія, наслѣдіе обрядового подражанія лику божества, естественно развивался и обобщался въ этой обстановкѣ; мазали себѣ лицо винными подонками, красились въ бѣлый, черный, красный цвѣтъ, костюмировались, дѣлали себѣ бороду изъ листьевъ, надѣвали маски изъ дерева и коры, звѣриныя маски. Остатки мимическихъ дѣйствъ, доживающихъ среди некультурныхъ народностей.

Аттическія Анѳестеріи, праздновавшіяся весною (февраль — мартъ) въ теченіе трехъ дней, примыкали къ зимнему циклу Діонисій. Ихъ «деревенское» содержаніе можно подсказать: пока богъ вина и веселья торжествуетъ, но скоро ему конецъ; зерну,

---

1) См. выше стр. 117—18 (369).

2) Проф. Ѳ. Ф. Зѣлинскій, Quaest. com. 51, сближаетъ — κάβδαλος съ κάβηλος, κόβαλος, — дуракъ; въ αὐτο — я вижу элементъ «охочаго».

John Barleycorn, уйти въ землю, Діонису—спуститься въ Аидъ. Оттуда новыя чередованія брачныхъ образовъ съ обрядами тризны и поминокъ. Открывали бочки выбродившаго вина (оттуда названіе перваго дня Анѳестерій Πιθοίγια), хозяева приносили жертву Діонису, они и домашняя челядь участвовали въ возліяніяхъ, которыя на другой день принимали характеръ состязанія: побѣдитель удостоивался награды. Это какъ-бы вступленіе въ слѣдующее празднество, Χόες: Діонисъ еще разъ вступалъ въ жизнь, наканунѣ перенесли его статую изъ Ленейскаго храма въ Керамикъ и теперь шли съ ней обратно въ торжественной процессіи, въ которой участвовали ряженые горами, нимфами, вакханками, въ маскахъ; съ повозокъ, провожавшихъ шествіе, раздавались | веселые клики, сатирическія выходки. Въ храмѣ 284—131
обручали Діониса съ супругой второго архонта, она приводила къ присягѣ четырнадцать женщинъ въ томъ, что онѣ соблюдали чистоту и по отцовскому обычаю будутъ служить богу. Это — невѣсты Діониса. Но показались и выходцы съ того свѣта, керы, ихъ боятся; они бродятъ среди людей, отъ нихъ стараются огородиться въ теченіе μιαραὶ ἡμέραι придорожникомъ, либо вымазывая двери дегтемъ. Напомнимъ аналогическую черту элевзинскихъ празднествъ. Душамъ и подземному Діонису совершали либацію виномъ: обычай пить взапуски не имѣетъ другого основанія; вечеромъ участники тризны несли свои обвитые вѣнками кубки въ ленейскій храмъ, вручали вѣнки жрицѣ и изливали въ честь Діониса оставшееся въ кубкахъ вино.

Послѣдній день празднества, Χυτροί съ ихъ Πανσπερμία' ей, снѣдью изъ варенныхъ злаковъ, всецѣло посвященъ поминкѣ по усопшимъ, кончающейся ихъ изгнаніемъ: «Прочь керы, конецъ Анѳестеріямъ! кричатъ имъ въ слѣдъ; имъ нѣтъ мѣста среди живыхъ». Такъ, провожая весну, изгоняютъ у насъ манъ — русалокъ.

Къ празднику Хитръ принадлежали и поэтическія состязанія, Χύτρινοι ἀγῶνες, содержанія которыхъ мы не знаемъ; въ самомъ обиходѣ Хитръ было много драматическихъ элементовъ, между

тѣмъ зарожденіе драмы примкнуло, по общему признанію, не къ нимъ, а къ обиходу деревенскихъ Діонисій и Леней. Городскія Діонисіи (мартъ — апрѣль) переняли въ художественной формѣ наслѣдія культового и обрядового дѣйства. Я еще разъ настаиваю на этомъ отличіи, какъ мнѣ кажется, капитальномъ для исторіи драмы.

По словамъ Аристотеля трагедія вышла изъ диѳирамба, отъ вчинавшихъ его, ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον; хоръ или хоры, вращавшіеся съ культовою пѣсней вокругъ жертвенника Діониса, опредѣлили обстановку и персоналъ трагедіи. То мѣсто въ оркестрѣ, гдѣ ея хоры совершали свои эволюціи, продолжало называться θυμέλη, жертвенникомъ; «сатировская» драма, слѣдовавшая за трагедіей, впослѣдствіи за трилогіей, удержала названіе и маски культовыхъ исполнителей древняго диѳирамба; между ней и трагедіей распредѣлились веселые и серьезные моменты; принципъ амебейныхъ, перепѣвающихъ хоровъ выразился и въ дихоріи, и въ обычаѣ агоновъ, состязаніи трагедіями или трилогіями.

Важнѣе художественныя метаморфозы хорового состава. Мы знаемъ, что въ исполненіи диѳирамба главную партію велъ корифей, онъ вчиналъ его, вводилъ въ его содержаніе. Изъ него
132—285 вышелъ ак|теръ Ѳесписа. О Ѳесписѣ говорится, что онъ изобрѣлъ πρόλογον καὶ ῥῆσιν; прологъ принадлежитъ, очевидно, его единственному актеру; это подтверждается аналогическими фактами изъ исторіи развитія хорового дѣйства, вообще [1]), и можетъ вызвать вопросъ: дѣйствительно ли прологъ греческой трагедіи произносился первоначально всѣмъ хоромъ, а не актеромъ, какъ въ Агамемнонѣ, Хоэфорахъ и у Еврипида? Съ выдѣленіемъ корифея и текстъ его сказа долженъ былъ принять устойчивыя формы, смѣнивъ капризы импровизаціи: Ливію Андронику приписывается введеніе опредѣленной фабулы; не иное значеніе имѣетъ повидимому и ῥῆσις Ѳесписа. Три маски, въ которыхъ

---

1) Сл. выше стр. (64—5) 303—4.

поочередно является его актеръ,— наслѣдіе стараго мимическаго обряда и, вмѣстѣ, переходная степень къ двумъ актерамъ Эсхила (въ Агамемнонѣ, Хоэфорахъ и Эвменидахъ ихъ, впрочемъ, уже три), къ тремъ исполнителямъ Софокла; хотя и въ періодъ культового дѣйства можно представить себѣ не одну, а нѣсколько руководящихъ ролей въ лицѣ запѣвалы и его помощниковъ, въ корифеяхъ двухъ хоровъ.

Диѳирамбическій хоръ подпѣвалъ корифею, завязывался діалогъ, развивавшій и сюжетъ фабулы: корифей отвѣчалъ. Актеръ трагедіи, ὑποκρίτης — «отвѣчающій»; вступительная сцена «Скованнаго Прометея» развивается въ чередованіи актера и хора; сценическій остовъ трагедіи построенъ на діалогахъ хора и актеровъ, хоровъ и хоревтовъ между собою. — Либо хоръ диѳирамба ограничивался припѣвомъ, изъ котораго развились лирическія партіи трагическаго хора. Его στάσιμα едва-ли не выродились изъ перепѣвовъ двухъ хоровъ: чередующіяся строфы и антистрофы часто подхватываютъ другъ друга, не только въ параллелизмѣ содержанія и идей, какъ у Софокла, но и въ повтореніи тѣхъ же словъ и образовъ, начальной риѳмы (анастрофа), какъ у Эсхила (Ξέρξης μὲν ἄγαγεν ποποί, Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ, Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφόνως — Νᾶες μὲν ἄγαγεν ποποί, Νᾶες δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ, Νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς). Точно couplets similaires старофранцузскаго эпоса, вышедшіе изъ чередованія и подхватовъ пѣвцовъ, какъ refrain, распространяющійся въ народѣ Агамемнона на три строфы (Αἴλινον, αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω), унаслѣдовалъ, быть можетъ, формы стараго диѳирамбическаго припѣва.

Участіе хора, постепенно сокращавшееся въ трагедіи, по мѣрѣ того, какъ въ ней брало перевѣсъ сценическое дѣйство,
настолько | отошло отъ своего древняго значенія въ диѳирамбѣ, 286—133
что его пришлось объяснять на-ново. Горацій (Ad Pisones 193) еще слѣдуетъ какому-то древнему свидѣтельству, когда требуетъ отъ хора, чтобы онъ принималъ участіе въ дѣйствіи; для Аристотеля актеры представляютъ героевъ, хоръ — народъ, зрителей

(Probl. 48—49); А. В. Шлегель назвалъ его «идеальнымъ зрителемъ», другіе сдѣлали изъ него представителя общественной совѣсти, творящаго вслухъ нравственную оцѣнку личностей въ связи событій, исходъ которыхъ онъ провидитъ, обобщающаго противорѣчія судьбы и свободной воли, выясняя ихъ и примиряя. Для Нитше хоръ — символъ всей діонисовской возбужденной массы.

Такъ одухотворилось понятіе діонисовскаго, реальнаго катарзиса, идеализовался хоръ диѳирамба, обрядовыя маски котораго выросли въ опредѣленные типы — маски художественной трагедіи. Тотъ же процессъ совершился и въ области ея сюжетовъ, разросшихся за предѣлы діонисовскаго миѳа, еще въ границахъ диѳирамба; они отвѣтили новому содержанію мысли и также идеализовались. Остановлюсь на одномъ примѣрѣ: на праздникѣ Χόες совершались возліянія по усопшимъ, и они показывались: маны, «роженицы», правящія долей своихъ родичей, посылающія ее и строго карающія нарушеніе родовыхъ завѣтовъ: керы и, вмѣстѣ, эринніи. Возліяніе въ честь манъ совершалось сообща, но такъ, что каждый пилъ отдѣльно, послѣ чего всѣ несли свои увѣнчанные кубки въ храмъ Діониса. Дѣлалось это, будто-бы, въ память Ореста, исключеннаго за матереубійство изъ общенія съ другими людьми, отлученнаго отъ храмовъ, пока божество не примирило его, очистивъ отъ невольнаго грѣха. Невольнаго потому, что Аполлонъ заставилъ его наложить руки на мать, убійцу отца; но за священныя права матери мстятъ ея родовыя маны, эринніи. Миѳъ отразилъ культурныя отношенія, когда древній матріархатъ боролся съ патріархатомъ, водворявшимъ новые порядки вещей. Мѣсто этого миѳа въ діонисовскомъ культѣ объясняется связью Діониса съ хѳоническимъ міромъ; онъ могъ быть однимъ изъ сюжетовъ диѳирамба, у Эсхила онъ является въ сіяніи трагическаго катарзиса.

Художественная драма сложилась, сохраняя и, вмѣстѣ съ тѣмъ, претворяя и свои культовыя формы и сюжеты миѳа. Выработка эпическаго преданія и ростъ личной художественной ли-

рики не могли не найти въ ней отраженія, но она — не новый организмъ, не механическое сплоченіе эпическихъ и лирическихъ партій, а эволюція древ|нѣйшей синкретической схемы, скрѣплен- 287—134
ной культомъ и послѣдовательно воспріявшей результаты всего общественнаго и поэтическаго развитія. Свободное отношеніе къ содержанію религіозной легенды и ея ёмкость были однимъ изъ условій ея художественнаго расцвѣта; для средневѣковой литургической драмы на ея переходѣ къ мистеріи они не существовали, потому что религіозное преданіе считалось неприкосновеннымъ. Драма могла выдѣлиться изъ церковнаго ритуала и перейти на площадь, не ставъ тѣмъ, чѣмъ стала трагедія по отношенію къ диѳирамбу деревенскихъ Діонисій.

Судьбы комедіи иныя, потому что и ея источникъ былъ другой. Она вышла, по Аристотелю, изъ фаллическихъ пѣсенъ, раздававшихся въ деревенскихъ Діонисіяхъ, *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τα φαλλικά*. Если понять *ἐξάρχων* въ томъ же смыслѣ, въ какомъ мы говоримъ о «вчинаніи» диѳирамба, то зародыши комедіи можно представить себѣ въ комическихъ сценкахъ на пути комоса, когда какой нибудь ряженый потѣшалъ, мимируя сосѣда, изображая типы, напримѣръ, болтливаго старика, поддерживающаго свою воркотню ударами палки, (Аристофанъ, Облака, парабаза), пьянаго и т. п., вызывая смѣхъ и веселое вмѣшательство добровольныхъ хоревтовъ.

Въ такихъ сценкахъ, невольно принимавшихъ амебейный характеръ, не было въ сущности ничего религіознаго, діонисовскаго, кромѣ веселья; ни жертвенника, ни культового дѣйства, ни традиціонныхъ сатировъ, ни содержанія миѳа; онѣ могли зарождаться и зарождались и внѣ діонисовскаго обихода, какъ южно-итальянскіе мимы и Ателланы съ ихъ литературнымъ и народнымъ наслѣдіемъ. Комедія выростала изъ подражательнаго обрядоваго хора, не скрѣпленнаго формами культа; у ней есть положенія и реальные типы, нѣтъ опредѣленныхъ сюжетовъ миѳа и его идеализованныхъ образовъ. Когда эти положенія и типы свяжутся единствомъ темы, ее возьмутъ изъ быта, потѣшнаго разсказа,

изъ міра фантастики, съ хорами звѣриныхъ масокъ, съ типами, полными шаржа, назойливо откровенными, какъ фаллическая пѣсня, съ столь же откровенною сатирой на личности и общественные порядки, какая раздавалась съ повозокъ діонисовскихъ празднествъ.

Комедія Аристофана, въ сущности, комедія типовъ, шаржа и сатиры. Трагедія дала ей свои художественно-цѣлостныя формы, не овладѣвъ ея формальною разбросанностью: остались лирическія пѣсенки, капризно врошенныя въ ея составъ, осталась загадочная парабаза, съ амебейными строфами и сказомъ корифея,
135—288 перебивающая | дѣйствіе и не стоящая съ нимъ въ органической связи; агоны греческой комедіи, состязаніе въ родѣ *λόγος δίκαιος καὶ ἄδικος* (Аристофанъ) и т. п. — наслѣдіе амебейныхъ сценокъ комоса. Въ «новой» комедіи эти шероховатости примирились; она покинетъ грубый шаржъ для изображенія нравовъ, отражая послѣднія эволюціи трагедіи, когда ея героическія типы спустятся у Еврипида къ нормамъ простой человѣчности и психологіи. Идеализація человѣка началась вокругъ алтарей, завершилась въ сферахъ героизма, поднятаго надъ дѣйствительностью: здѣсь слагались типы и переносились въ жизнь къ оцѣнкѣ ея реальныхъ отношеній и явленій. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что вышедшая изъ культа трагедія подняла комедію изъ бытоваго шаржа въ міръ художественныхъ обобщеній.

---

Попытаюсь подвести нѣсколько итоговъ.

Въ началѣ движенія—ритмически-музыкальный синкретизмъ, съ постепеннымъ развитіемъ въ немъ элемента слова, текста, психологическихъ и ритмическихъ основъ стилистики.

Хорическое дѣйство, примкнувшее къ обряду.

Пѣсни лирико-эпическаго характера представляются первымъ естественнымъ выдѣленіемъ изъ связи хора и обряда. Въ извѣстныхъ условіяхъ дружиннаго, воинственнаго быта онѣ переходятъ, въ рукахъ сословныхъ пѣвцовъ, въ эпическія пѣсни, кото-

рыя циклизуются, спѣваются, иногда достигая формъ эпопеи.— Рядомъ съ этимъ продолжаетъ существовать поэзія хорового обряда, принимая или нѣтъ устойчивыя формы культа.

Лирическіе элементы хоровой и лирико-эпической пѣсни сводятся къ группамъ короткихъ образныхъ формулъ, которыя поются и отдѣльно, спѣваются вмѣстѣ, отвѣчая простѣйшимъ требованіямъ эмоціональности. Тамъ, гдѣ эти элементы начинаютъ служить выраженію болѣе сложныхъ и обособленныхъ ощущеній, слѣдуетъ предположить въ основѣ культурно-сословное выдѣленіе, болѣе ограниченное по объему, но болѣе интенсивное по содержанію, чѣмъ то, по слѣдамъ котораго обособилась эпика; художественная лирика позднѣе ея.

И въ эту полосу развитія протягиваются предыдущія: обрядовой и культовой хоризмъ, эпика и эпопея и культовая драма. Органическое выдѣленіе художественной драмы изъ культовой требуетъ, повидимому, условій, которыя сошлись лишь однажды въ Греціи и не даютъ повода заключать о неизбѣжности такой именно стадіи эволюціи.

| Все это обходилось не безъ обоюдныхъ вліяній и смѣшеній, 289—136
новое творилось безсознательно въ формахъ стараго; являлись и подражанія, когда въ каждомъ отдѣльномъ родѣ создались образцы художественнаго эпоса, лирики, драмы, какъ то было въ Греціи и Римѣ. Ихъ формы обязывали, поэтики Аристотеля и Горація обобщили ихъ, какъ классическія, и мы долго жили ихъ обобщеніями, все примѣряя къ Гомеру и Виргилію, Пиндару и Сенекѣ и греческимъ трагикамъ. Поэтическія откровенія, не предвидѣнныя Аристотелемъ, плохо укладывались въ его рамку; Шекспиръ и романтики сдѣлали въ ней большую брешь, романтики и школа Гриммовъ открыли непочатую дотолѣ область народной пѣсни и саги — и Каррьеръ, Ваккернагель и другіе распахнули передъ ними двери старыхъ барскихъ покоевъ, гдѣ новымъ гостямъ было не по себѣ. Затѣмъ явились этнографы, фольклористы; сравнительно-литературный матеріалъ на столько расширился, что требуетъ новаго зданія, поэтики будущаго. Она не станетъ норми-

ровать наши вкусы односторонними положеніями, а оставитъ на Олимпѣ нашихъ старыхъ боговъ, помиривъ въ широкомъ историческомъ синтезѣ Корнеля съ Шекспиромъ. Она научитъ насъ, что въ унаслѣдованныхъ нами формахъ поэзіи есть нѣчто закономѣрное, выработанное общественно-психологическимъ процессомъ, что поэзію слова не опредѣлить отвлеченнымъ понятіемъ красоты, и она вѣчно творится въ очередномъ сочетаніи этихъ формъ съ закономѣрно измѣняющимися общественными идеалами; что всѣ мы участвуемъ въ этомъ процессѣ, и есть между нами люди, умѣющіе задержать его моменты въ образахъ, которые мы называемъ поэтическими. Тѣхъ людей мы называемъ поэтами.

---

## II.

### Отъ пѣвца къ поэту. Выдѣленіе понятія поэзіи.

### I.

Мы видѣли, какъ изъ хорового синкретизма выдѣлились при 1—137
условіяхъ, которыя мы пытались углѣдить, формы эпики, лирики и драмы; какъ изъ связи хора вышли пѣвцы, продолжавшіе его пѣсенное преданіе; какъ, съ переходомъ обряда, которому служилъ хоровой синкретизмъ, къ устойчивымъ формамъ культа, явились особые блюстители ритуала и гномики. Выдѣленіе совершалось, какъ уже было сказано, групповымъ путемъ, отлагалось въ формы родовой, сословной, кастовой профессіи, которая создавала школу, съуживала и берегла преданіе, вырабатывала и перерабатывала по наслѣдству пріемы стиля и составъ репертуара. Обрядовая заплачка и теперь еще находится кое-гдѣ въ рукахъ особыхъ плакальщицъ; учатся причитать; въ древнемъ Египтѣ на торжественныхъ празднествахъ пѣли женщины, чаще — слѣпыя; у слѣпцовъ до сихъ поръ свои пѣсни отъ Россіи и Греціи до Италіи и Испаніи; во Франціи XIV—V вѣковъ они явились на смѣну жонглёровъ, распѣвая на площадяхъ старыя пѣсни подъ звуки скрипки или chifoine; кавказскіе ашуги, большею частью армянскіе переселенцы изъ Турціи, слѣпцы, и теперь еще поютъ о подвигахъ Каръ-Оглы или разсказываютъ подъ звуки гонгури какую-нибудь сказку. Это — переживаніе ста-

рыхъ порядковъ, послужившихъ когда-то эволюціи поэзіи, груп-
137—2 повыхъ выдѣленій, которыя можно представить себѣ совер|шавшимися то совмѣстно, то послѣдовательно, что приводило къ смѣшенію и чередованію вліяній. Не принявъ во вниманіе этихъ условій не объяснишь многаго въ исторіи пѣвца и праисторіи поэта.

138—2 | Чѣмъ ближе пѣвецъ къ началамъ хоровой поэзіи, тѣмъ шире его репертуаръ. Онъ еще не специализировался; при отсутствіи извѣстныхъ историческихъ и бытовыхъ условій эта спеціализація можетъ и не состояться. У финновъ эпика не развилась, потому что не было обособившихся профессіональныхъ пѣвцовъ: финская руна охватываетъ и заклятіе, и обрядовую заплачку, и сказочный сюжетъ; эпическій стиль смѣшанъ съ лирическимъ; всякій пѣвецъ споетъ про все, преданіе открыто ему цѣликомъ, онъ выросъ въ немъ, подслушалъ у отцовъ и дѣдовъ, «Я знаю сотни пѣсенъ», говоритъ финскій laulaja, «онѣ висятъ у меня на поясѣ, на кольцѣ, при бедрѣ; не всякій ребенокъ ихъ споетъ, мальчикъ не знаетъ и половины. . . Моя наука—пѣсня, стихи—мое достояніе: я подобралъ ихъ по дорогѣ, срывалъ съ вѣтокъ, сметалъ съ кустовъ; когда ребенкомъ я пасъ ягнятъ на медвяныхъ лугахъ, на золотистыхъ холмахъ, вѣтеръ навѣвалъ мнѣ пѣсни, сотни ихъ носились въ воздухѣ, наплывали, что волны, и присловья падали дождемъ. . . Ихъ пѣлъ мой отецъ, дѣлая топорище, научился я имъ отъ матери, когда она вертѣла веретено, я же, шалунъ, возился у ея ногъ».

Къ тому же типу принадлежали, вѣроятно, и старосѣверные þulir, бродячіе и осѣдлые, съ такимъ же синкретическимъ репертуаромъ, обнимавшимъ и сагу, и заговоръ, и всю народно-поэтическую мудрость, þulr (англійск. þyle), собственно, человѣкъ мудрый, знающій присловія, знахарь. Если въ нынѣшнемъ словѣ þula—стихотвореніе не строфическаго характера—сохранилось его древнее значеніе, то въ дошедшей до насъ строфической поэзіи сѣвера трудно услѣдить формальное вліяніе þulir: имъ приписываютъ такія пьесы, какъ Voluspá, Grimnismál, Har-

þarđsliođ, Hávamál, Vikarsþalkr, гномическо-миѳологическаго содержанія, діалогизмъ которыхъ указываетъ на старое начало амебейности, пренія вопросами и отвѣтами. Таковъ ли былъ характеръ изложенія þul'я, мы не знаемъ[1]); его чествовали, какъ носителя заповѣдной обрядовой мудрости; когда онъ являлся — садили на особое мѣсто, сѣдалище þul'я (þularstóll), съ котораго
онъ вѣщалъ; его эпитеты: великій (hár þulr, fimbulþulr), | старый 3—138
(gamli). «Не смѣйся надъ великимъ þul'емъ, часто хорошо бываетъ то, что вѣщаютъ старики» (Hávam. 135); «попытаемъ, кто больше знаетъ, гость или старый þulr» (Vafþrudnismál 9).

| Такъ чествовали и пѣвца военныхъ былей и подвиговъ, и 3—139
мы приходимъ къ спеціализаціи, получившей особое развитіе въ *дружинно-боевой* эпикѣ. Когда слѣпого Демодока привезли къ Алкиною, ему подали «стулъ среброкованный», повѣсили надъ головой лиру, угощаютъ; Одиссей велитъ удѣлить ему почетную часть веприны. И онъ запѣлъ.

VIII. 73. Муза внушила пѣвцу возгласить о вождяхъ знаменитыхъ,
Выбравъ изъ *пѣсни*, въ то время вездѣ до небесъ возносимой,
Повѣсть о храбромъ Ахиллѣ и мудромъ царѣ Одиссеѣ.

Одиссей втихомолку опечаленъ содержаніемъ пѣсни, но и печальный несказанно чтитъ пѣвца.

VIII. 481. Всѣмъ на обильной землѣ обитающимъ людямъ любезны,
Всѣми высоко чтимы пѣвцы; ихъ сама научила
*Пѣнію* Муза; ей мило пѣвцовъ благородное племя.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Такъ, обратясь къ Демодоку, сказалъ Одиссей хитроумный:
«Выше всѣхъ смертныхъ людей я тебя, Демодокъ, поставляю;
Музою, дочерью Дія, иль Фебомъ самимъ наученный,
Все ты поешь по порядку, что было съ Ахейцами въ Троѣ,
Что совершили они и какія бѣды претерпѣли;
Можно подумать, что самъ былъ участникъ всему иль отъ вѣрныхъ
Все очевидцевъ узналъ ты. Теперь о конѣ деревянномъ
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Спой намъ . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

1) См. выше стр. (70) 311.

Если объ этомъ по истинѣ все намъ, какъ было, споешь ты,
Буду тогда передъ всѣми людьми повторять повсѣмѣстно
Я, что божественнымъ пѣніемъ боги тебя одарили».
Такъ онъ сказалъ, и запѣлъ Демодокъ, преисполненный бога.

Демодокъ поетъ про событія, знакомыя Одиссею, такъ точно, какъ будто былъ самъ ихъ очевидцемъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ онъ только выбираетъ эпизодъ «изъ пѣсни въ то время вездѣ до небесъ возносимой». Въ сущности не изъ пѣсни, а изъ былевого цикла, (какъ понимаютъ οἰμή въ ст. 74 и 483; сл. Od. X, 347), успѣвшаго распространиться. Такія пѣсни унаслѣдовались въ поколѣніяхъ профессіональныхъ эпическихъ пѣвцовъ. Какъ даръ пророчества держался въ родѣ Ямидовъ, лирическое преданіе въ Косской школѣ, такъ Гомериды Хіоса, аэды, ведшіе свой родъ
4—139 отъ Гомера, блюли пѣсенное преданіе, | связанное съ его именемъ, спѣвая его до извѣстной цѣльности, видоизмѣняя въ пѣсен-
4—140 ной практикѣ, какъ и въ живомъ эпическомъ пре|даніи пѣсни постоянно варьируются и сливаются въ границахъ своего же стиля и упрочившихся общихъ мѣстъ — Индійскіе bharata'ы, первые среди кастъ рапсодовъ, пѣвцы народныхъ эпопей, такой же родъ, γενεή Bharata'ы, какъ Гомериды.

Дружинно-родовой бытъ — естественная почва для продукціи профессіональной, эпико-лирической, для обереженія эпической пѣсни. Жизнь въ дробныхъ центрахъ, неизбѣжность столкновенія, масса энергіи въ тѣсномъ кругозорѣ, жажда добычи, переходившая въ жажду удальства — все это плодило сюжеты, тогда какъ память о прошломъ обязывала человѣка, не вышедшаго изъ родовыхъ понятій, уходившаго въ нихъ, какъ греческій дѣятель позднѣйшей поры исчезалъ въ величіи политіи. И эта память хранилась. Оттуда значеніе пѣвца, хранителя памяти, творца славы; ему всюду почетъ. Такова роль аэдовъ въ гомеровскомъ мірѣ; я назвалъ Демодока и Фемія; таково положеніе филовъ при дворахъ ирландскихъ царьковъ, индійскихъ bharata'овъ при именитыхъ семьяхъ: они знаютъ ихъ родословную, носители эпическаго преданія, поютъ на праздникахъ и

религіозныхъ торжествахъ про дѣянія предковъ; окружены суевѣрнымъ уваженіемъ: рука разбойника ихъ не коснется, и ихъ присутствіе въ караванѣ обезпечиваетъ его отъ нападенія.

У старыхъ германцевъ (англо-саксовъ, франковъ) scóp — ближній къ царю, вождю человѣкъ, сидитъ у его ногъ (ät his hlâfordes fôtum; сл. Bi manna vyrde v. 80—1, Beov. v. 500, 1166), поетъ на пирахъ, подъ звуки арфы, старыя были (Беовульфъ), одинъ или вдвоемъ (Vîdsîđ 104 слѣд.); умѣетъ пѣть и сказывать (singan andsecgan spell, ib. 54), но исполняетъ и важныя, отвѣтственныя порученія: Видсидъ сопровождаетъ супругу своего короля Eádgils'а ко двору Эрманариха (какъ въ Одиссеѣ III, 267 слѣд. Агамемнонъ, отправляясь въ Трою, поручаетъ своему пѣвцу блюсти Клитемнестру); онъ изъ хорошаго рода (Vîdsîđ: fram Myrgingum äđelu).

Все это указываетъ на почетную роль стараго пѣвца; его-то, очевидно, имѣютъ въ виду фризскіе законы, взыскивавшіе за пораненіе его (harpatorem) въ руку строже, чѣмъ за рану, нанесенную другому человѣку того же общественнаго положенія. Такіе пѣвцы селились при дворахъ: таковъ скопъ короля Гродгара (Беовульфъ); Deór долго пѣлъ при Геоденингахъ, былъ имъ любъ, пока не смѣнилъ его властитель пѣсней Heorrenda, и Deór
сѣтуетъ. Пѣвцовъ зазываютъ: | франкскій король Хлодвигъ про- 5—140
ситъ Теодориха прислать ему искуснаго пѣвца, citharoedum
arte sua doctum, который могъ бы забав|лять его за столомъ 5—141
пѣсней и игрой на арфѣ. Пѣвцы странствуютъ, какъ Vîdsîđ, объѣхавшій много странъ и народовъ, побывавшій при разныхъ дворахъ, собирая дары и сѣя пѣсни. Такъ распространились элементы германскаго эпоса; по свидѣтельству Павла Діакона (I, 21) пѣсни о лангобардскомъ королѣ Альбоинѣ извѣстны были въ Баваріи и Саксоніи.

Эпика циклизовалась, но движеніе было заторможено; развитіе большихъ государственныхъ цѣлыхъ расширило горизонтъ, создало новые интересы; христіанскіе идеалы и классическая культура расшатали цѣльность германскаго міросозерцанія; все

это не по плечу дружиннымъ пѣвцамъ. Имъ нѣтъ мѣста въ средѣ,
гдѣ Карлъ Великій собираетъ древнія пѣсни, scripsit memoriaeque
mandavit; о старыхъ пѣвцахъ не слыхать. Когда въ феодальную
эпоху явятся профессіональные пѣвцы, выразители новаго груп-
пового выдѣленія, они назовутся римскими именами: histrio,
scurra, mimus, thymelicus, joculator, jocularis; воспреобладало
послѣднее: французское jongleur, въ нѣмецкомъ переводѣ spili-
man, spilman[1]). Ихъ генеалогія сложная, возбуждающая вопросы.
Мимы, joculatores послѣдней греко-римской поры, наводнили гер-
манскій міръ: фигляры и пѣвцы, представлявшіе въ лицахъ по-
тѣшныя, но и грязныя сценки, вожаки медвѣдей и ученыхъ со-
бачекъ, разскащики и знахари; греческіе магоды, представлявшіе
комическія сценки, знали магическія формулы и силу врачебныхъ
средствъ (Athen. XIV, 621). Типъ намъ знакомый, мы встрѣ-
тили его въ зачаточномъ развитіи на границѣ обрядовой поэзіи,
въ пѣвцахъ-скоморохахъ, поющихъ и лицедѣйствующихъ, какъ
армянскій tzoutzg, грузинскій мествыре; сѣверные þulir знаютъ
присловья, заговорныя молитвы. Подобный типъ пѣвцовъ, не
прошедшій идеализацію дружинной эпики, могъ существовать и
на германской почвѣ, отвѣчая низменнымъ спросамъ потѣхи и
чудеснаго. Жонглёры — продуктъ ихъ смѣшенія съ мимами, ихъ
программа та же, только къ чужимъ разсказамъ, которые
приносили съ собою южные гости, они присоединили и мѣстные,
овладѣли народнымъ пѣсеннымъ матерьяломъ, слагаютъ пѣсни
на историческія событія. Они — профессіональные пѣвцы фео-
дальной эпохи; въ ихъ рукахъ ближайшія судьбы французскаго
141—6 и нѣмецкаго эпосовъ. Дружинные пѣвцы забыты. Такъ за|бытъ
былъ нашъ Боянъ; стиля его «замышленій» не раскрыть подъ |
142—6 реторической фразеологіей автора слова о Полку Игоревѣ, пере-
сказывавшаго «былины» своего времени; наши былины сложи-
лись въ средѣ другихъ пѣвцовъ, въ которыхъ силенъ былъ эле-
ментъ захожихъ скомороховъ = жонглёровъ.

---

1) Для слѣдующаго см. мои Разысканія VII, стр. 128 слѣд.

Новое движеніе вызываетъ и новыя силы, порой выводя къ жизни заглохшія; подборъ и развитіе подсказывается историческими условіями. Когда въ Уэльсѣ подавлено было друидическое преданіе, и заглохли серьезные, школьные пѣвцы, единственными представителями преданія и пѣсни стали барды, игравшіе въ древне-кельтской народной поэзіи лишь послѣднюю роль. Здѣсь развитія не было, но когда военно-колонизаціонное движеніе эпохи викинговъ обновило условія дружиннаго быта, изъ народныхъ þulir, знахарей и сказителей, выработался классъ дружинныхъ пѣвцовъ, скальдовъ, бродячихъ и присталыхъ къ дворамъ, явилась школа и съ нею профессіональная поэтика. Такъ вышли на сцену на плечахъ феодальнаго движенія и тѣ низменные пѣвцы, которые, обновившись приливомъ мимовъ, стали во главѣ новаго эпическаго развитія. Къ нимъ могъ принадлежать scurra, cantor бургундцевъ XI вѣка, ободрявшій воиновъ пѣснями о res fortiter gestas et priorum bella; таковъ былъ cantor, ѣхавшій въ войскѣ Вольдемара, возбуждая его былью о предательствѣ Свена (parricidialem Svenonis perfidiam famoso carmine prosequendo). Въ войскѣ Вильгельма завоевателя при Гэстингсѣ какой-то histrio, mimus игралъ по скоморошьи мечами, подбрасывая ихъ; онъ палъ въ битвѣ; въ позднѣйшихъ свидѣтельствахъ у него есть имя, Taillefer; у Gaimar'a онъ juglere, но hardiz et noble vassal; у Wace онъ поетъ пѣсню о Ронсевалѣ, онъ рыцарь, какъ въ Нибелунгѣ Volker — spilman и edel herre.

Жонглёры-шпильманы стали проходить въ люди; тѣмъ не менѣе печать происхожденія долго лежала на сословіи. Когда на западѣ иные изъ нихъ стали пѣть кантилены и chansons de geste и христіанскія легенды, церковь отличила ихъ отъ тѣхъ ихъ родичей, которые продолжали паясничать и москолудить. Къ нимъ духовная и свѣтская власть относилась сурово, какъ въ Византіи къ скиникамъ; ихъ отлучали отъ причастія, отказывали въ предсмертномъ напутствованіи, лишали права наслѣдства [1]). Такое

1) См. Разысканія l. c. стр. 134—5, 152—3.

отношеніе церкви понятно: она не любила ничего мірского, ве-
143—7 селье отводило отъ спасенія, | было язычествомъ, своимъ или чужимъ — все равно. Непонятнѣе, на первый взглядъ, отношеніе общества: потѣшниковъ, пѣвцовъ звали, слушали охотно, кормили ихъ и одѣвали, за угощеніе и подарки они отплачивали хвалой (guot durch êre nemen), ихъ злоязычія (diu scelta) боялись, славословіе покупали — и вмѣстѣ съ тѣмъ юридически они были безправны; у нихъ нѣтъ права собственности, наслѣдства, за ихъ жизнь полагается призрачная пеня; они — безродные: Богъ далъ попа, а чортъ скомороха; они же кичливо вели свое происхожденіе отъ царя Давида, изобрѣтшаго подъ Троей игру на арфѣ (Salman und Morolf). Какъ нѣмецкаго шпильмана садили на конецъ стола, такъ на пирахъ у Владимира скоморохамъ мѣсто скоморошеское, «на той печкѣ на муравленой», «на печкѣ на земленыя» и т. п.[1]); съ этого-то непочетнаго мѣста переводитъ князь Добрыню, «удалаго скоморошину», за дубовъ столъ, предоставляя ему выборъ трехъ мѣстъ «любимыихъ», либо «золотъ стулъ»[2]).

Мы далеки отъ почета, который окружалъ полноправнаго родового, дружиннаго пѣвца. Съ моей точки зрѣнія это положеніе жонглёровъ объясняется ихъ генезисомъ. Народный пѣвецъ вышелъ изъ обрядовой связи и бродилъ на сторонѣ. Онъ помнитъ заговоры, магическія дѣйства и пользуется ими на свой страхъ; его зовутъ и боятся, какъ знахаря. Онъ поетъ, и потѣшаетъ, и побирается; пристаетъ къ тѣмъ, кто его кормитъ, льститъ и бранитъ, кого попало, смотря по обстоятельствамъ и кошельку. Онъ дѣлаетъ, ничего не дѣлая, у него профессія безъ профессіи; его не уважаютъ, не признаютъ за нимъ правъ, гнушаются имъ и продолжаютъ къ нему обращаться. Онъ не обезпеченъ тѣмъ групповымъ выдѣленіемъ, которое создало дружиннаго пѣвца и феодальную эпику.

1) См. Рыбн. I, 136, сл. Гильф. 44—5; Рыбн. II, 31, сл. Гильф. 1029; Рыбн. I, 144.

2) Рыбн. I, 135, Гильф. 136.

Нѣсколько фактовъ выяснятъ этотъ взглядъ. Выше мы привели параллель между общественнымъ положеніемъ греческихъ актеровъ и безправностью индійскихъ и китайскихъ, указавъ на причины этого различія. Африканскіе народные пѣвцы безправны и по тѣмъ-же поводамъ: они являются на общественныхъ, обрядовыхъ празднествахъ (обрѣзанія, похоронахъ), сопровождаютъ войско въ набѣгахъ, ободряя его пѣснями, служатъ развѣдчиками, состоятъ при короляхъ и властныхъ людяхъ; если они не достаточно вознаграждены—ходятъ | по окрестнымъ деревнямъ, 8—144
хуля тѣхъ, кого восхваляли. Они богатѣютъ отъ подачекъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ къ нимъ относятся съ презрѣніемъ. Примѣромъ послужатъ суданскіе гріоты и гріотки. Это народные пѣвцы и пѣвицы, скоморохи и паясы, играющіе на тамъ-тамъ, офиціальные льстецы, умѣющіе сложить похвальное слово и получить за него мзду. Ихъ зовутъ къ себѣ на потѣху, князьки и вожди держатъ ихъ при себѣ въ качествѣ буффоновъ и музыкантовъ, и они славятъ ихъ съ чисто восточной невоздержностью. Ихъ кормилецъ непремѣнно взысканъ Дугой, миѳической птицей о восьми крыльяхъ, отъ полета которой дрожитъ земля, которая излюбила только храбрыхъ, вождей, гнушаясь остальными. Однажды гріотъ Diali-Koma является къ Музо̀, властителю Сегу, и велитъ доложить о себѣ; ему говорятъ, что Музо̀ нельзя видѣть. Онъ проситъ о томъ-же проходившую гріотку; «если ты гріотъ, то не въ обычаѣ докладывать о немъ, гріотъ долженъ объявить о себѣ самъ», отвѣчаетъ она. И Diali-Koma берется за гитару и наигрываетъ Дуга: «Сынъ Makaro, я слышалъ о тебѣ на западѣ, слышалъ, что исходъ войны благополученъ для тебя; слышалъ, что ты никогда не показываешь тыла врагу, никогда не берешь въ жены дочь труса, что всѣ женщины свободнаго состоянія томятся желаніемъ быть твоими супругами. Ты храбръ и всегда благополученъ на войнѣ; богатъ тотъ человѣкъ, которому улыбнулось въ ней счастье. Я пою Дугу, ибо во всемъ Diamanka-Dougou тебѣ одному дано быть его властелиномъ».

При дворѣ Madem̃ba'ы, властителя Sansanding'a, два гріота встрѣтили французскихъ путешественниковъ речитативомъ воинственнаго содержанія, перешедшимъ въ панегирикъ. Внезапно одинъ изъ нихъ подскочилъ къ нимъ и, протянувъ кулаки, съ свирѣпымъ выраженіемъ глазъ, почти выходившихъ изъ орбитъ, обратился къ старшему съ страстною, взволнованною рѣчью: Ты всѣхъ сильнѣе! Больше, храбрѣе всѣхъ! Ты властелинъ пушки и скорострѣльныхъ ружей! Ты побѣдитель Omssebougou, Segou! и т. д. И онъ яростно набросился на товарища, точно готовъ былъ разорвать его: Ты говоришь, что это не правда? Повтори-ка, что это не такъ, повтори! — Да, это правда, отвѣчалъ тотъ, таково было желаніе боговъ: онъ всѣхъ сильнѣе, онъ побѣдитель Segou и т. д. Въ такомъ чередованіи, поддержанный возгласами толпы, развивался далѣе этотъ импровизованный панегирикъ. Вечеромъ Мадемба устроилъ для гостей торжественный тамъ-тамъ и показалъ одну изъ своихъ гріотокъ, древнюю сухопарую старуху, съ морщинистымъ лицомъ, исполосованнымъ ударами. |
145—9 Это моя «военная» гріотка, объяснилъ онъ, она ободряетъ моихъ воиновъ въ дни битвы, снова ведетъ въ дѣло слабѣющихъ, бьется, какъ мужчина, убиваетъ безъ жалости, любитъ бойню и приканчиваетъ побѣжденныхъ. Я самъ былъ свидѣтелемъ, какъ она водила людей на приступъ, первая взбиралась на стѣны, снимала головы ударомъ сабли. Церемонія тамъ-тамъ — одна изъ тѣхъ мимическихъ плясокъ, съ образцами которой мы уже знакомы. Въ началѣ пляшутъ дѣвушки, раздѣлившись на двѣ группы, то набѣгая другъ на друга съ угрожающими жестами, то расходясь подъ тактъ музыки и хлопанье въ ладоши. Ихъ смѣняютъ мужчины: они подражаютъ движеніямъ войны, подстерегаютъ, выслѣживаютъ, бросаютъ вызовъ, обращаются въ бѣгство, стрѣляютъ другъ другу въ упоръ; когда къ нимъ возвращаются женщины, дѣйство мѣняется; пѣсенный и музыкальный аккомпаниментъ становится нѣжнѣе, сладострастнѣе: мимируютъ любовныя сцены, быстро принимающія нескромный, обсценный характеръ, заражающій толпу. Затѣмъ настаетъ второй актъ

дѣйства; въ его центрѣ гріотка «войны»; мужчины строятся въ два ряда, которые ходятъ и вьются вокругъ нея, то удаляясь, то сходясь тѣснымъ кругомъ, запирая ее; вся эта группа движется на слушателей и зрителей; всѣ возбуждены; раздается дикій вопль, и настаетъ очередь гріотки. Въ ея рукѣ кинжалъ, наполненный какимъ-то составомъ, цвѣта крови; брызги летятъ, когда она машетъ руками. Она начинаетъ тихо, постепенно приходя въ волненіе, гипнотизируя себя и другихъ: говоритъ о томъ, какъ снаряжаются къ бою, какъ весело блестятъ на солнцѣ сабли; славитъ свѣтлоокихъ витязей, упивается картиной битвы, разгрома и рѣзни, не знающей пощады, побѣды, не знающей состраданія. Въ толпѣ раздаются вопли, проклятія, точно слово дѣется на виду, реально. Когда гріотка кончила словами хвалы и пожеланіями Мадембѣ, она упала въ изнеможеніи на руки окружавшихъ ее женщинъ.

Гріоты прославляютъ военные подвиги, побѣды, хвалятся нѣкоторыми изъ своихъ, оказавшими храбрость, но не живутъ общей народной жизнью, гдѣ все дѣло въ физической силѣ, въ презрѣніи опасностей, и трусость считается постыдной. Ихъ слушаютъ, но презираютъ; они вхожи въ дома, но обычай поставилъ ихъ внѣ закона: они не могутъ разсчитывать на успокоеніе въ другой жизни, и ихъ лишаютъ погребенія; хоронятъ въ дуплистыхъ баобабахъ, гдѣ ихъ пожираютъ шакалы. Туземцы считаютъ ихъ порожденіемъ діавола, и сами гріоты убѣждены, что
созданы исключительно для того, чтобъ | веселиться, пѣть и ве- 10—146
селить другихъ. Они вѣруютъ, что по смерти они пребудутъ въ покоѣ до страшнаго суда и снова вернутся на землю, чтобы зажить по прежнему. Все дѣло въ томъ только, чтобы не дать діаволу поглотить душу гріота; и вотъ, когда онъ скончался, другіе собираются вокругъ его тѣла, и дѣвушки, вооруженныя копьями, голосятъ въ теченіе всей ночи, чтобы удалить нечистаго, который сторожитъ выходъ души. Сами гріоты пошли отъ чорта. Объ этомъ разсказывается такая легенда: какъ-то разъ чортъ обратился въ человѣка, его узнали и бросили въ море.

Рыба проглотила его частицу, рыбу съѣлъ рыбакъ, и злой духъ тотчасъ же вселился въ него. Рыбака побили камнями, но чортъ переселился въ другого человѣка, и такъ нѣсколько разъ, пока люди не махнули рукой, оставивъ въ живыхъ послѣдняго изъ бѣсноватыхъ. Отъ этого-то бѣсноватаго и пошли гріоты.

Мы привели примѣры профессіональныхъ пѣвцовъ, результатъ групповыхъ выдѣленій: пѣвцовъ дружинныхъ, въ средѣ которыхъ творится старая эпика, и тѣхъ, которые, выйдя изъ обряда, унесли съ собою въ народъ наслѣдіе сказа, лицедѣйства и знахарства,—пѣвцовъ бродячихъ, пріобщившихся въ Европѣ къ движенію феодализма, оставшихся въ другихъ случаяхъ за чертой дальнѣйшаго развитія. Культовой пѣвецъ, ставшій съ ними рядомъ, еще не былъ нами затронутъ. Народная поэзія Пенджаба даетъ примѣры. Я оставлю въ сторонѣ народныхъ случайныхъ пѣвцовъ-сказителей, разсказывающихъ въ кружкѣ пріятелей и ближнихъ мѣстныя легенды и сказки. Вся остальная область носителей поэзіи дѣлится на три профессіональныя группы. Въ религіозную, культовую группу входитъ знатокъ священныхъ индусскихъ преданій, сказывающій и частью представляющій съ своей труппой полурелигіозныя стихотворныя пьесы, извѣстныя подъ названіемъ Swâng'овъ. Его призываютъ, разумѣется, за воздаяніе, во время опредѣленныхъ годовыхъ празднествъ: весной къ Holî, осенью къ Daskhrâ. Къ той же категоріи принадлежитъ и святоша, поклонникъ того или другого индусскаго или мусульманскаго угодника: онъ поетъ въ честь ихъ легенды на празднествахъ, собирая подаяніе на ихъ святилища. Слѣдуетъ другая группа пѣвцовъ, напоминающихъ родовыхъ и дружинныхъ, типъ древнихъ bharata, спустившихся къ уровню гріотовъ; они пристроились къ магнатамъ, поютъ на темы народныхъ преданій, пѣсни о боевыхъ подвигахъ, знаютъ родословную и семейную исторію мѣстнаго властителя, котораго, однако, мѣняютъ и которому измѣняютъ по обстоятельствамъ. Почетомъ они не поль-
147—11 зуются; типическіе представители служебнаго люда при дворѣ индійскаго князька. Наконецъ, третья профессіональная группа:

балладный пѣвецъ (mîrâsâ), который акомпанируетъ танцовщицамъ и поетъ за вознагражденіе на свадьбахъ и другихъ подобныхъ торжествахъ; въ его репертуаръ входятъ и народныя преданія, и разсказы самого нескромнаго свойства. Особо стоитъ пѣвецъ изъ обездоленныхъ кастъ Индіи, поющій на торжествахъ для своихъ же родичей, то подражая брахманскому swâng'у, то долговязо пересказывая какую нибудь легенду языкомъ, понятнымъ его слушателямъ, подхватывая ее у профессіональнаго пѣвца, либо выбирая подходящую къ предмету торжества или мѣстнаго культа.

Всѣ три категоріи профессіональныхъ пѣвцовъ мы встрѣчаемъ и въ древней Ирландіи, но упроченныя въ систему, устроенныя корпоративно. Прежде всего друиды, свѣдѣнія о которыхъ на кельтской почвѣ Западной Европы восходятъ къ III и IV вѣкамъ до Р. Хр. Они — хранители религіозно-культурнаго преданія, вѣроятно, вынесеннаго ими изъ Британіи; памятниковъ ихъ литературы не сохранилось: объ ирландскихъ друидахъ извѣстно, что они не излагали письменно своего ученія. Въ Ирландіи они были прорицателями, знахарями, врачами, жрецами, наставниками; освобождены были отъ военной службы и окружены большимъ почетомъ; друидъ шелъ рядомъ съ королемъ, во главѣ общества. За ними филы, то-есть, провидящіе, отвѣчающіе вѣщунамъ Діодора Сицилійскаго, Страбоновскимъ οὐάτεις и euhages Тимогена, сохранившагося въ переводѣ Амміана Марцеллина. Они вѣщуны, заклинатели, но, главное, разсказчики, сказываютъ и поютъ подъ звуки crott'ы (арфы), переплетая разсказъ стихами о бранныхъ подвигахъ и любви, празднествахъ и странствованіяхъ. Они діаскевасты ирландской эпической литературы, древнѣйшія записи которой восходятъ къ VII вѣку, вѣку особаго процвѣтанія филовъ. Они творятъ ее и берегутъ преданіе школы, законы композиціи; ихъ іерархія построена на знаніи большаго или меньшаго числа разсказовъ, scêl (отъ 350 до 7); смотря по тому они и распредѣляются по разнымъ классамъ (ихъ насчитываютъ различно: 10, 11 и 7) и пользуются

неодинаковыми правами, напримѣръ, относительно количества
свиты, мѣста, куска за царскимъ столомъ и т. п. Когда съ водво-
ренiемъ христiанства значенiе друида поблекло, его мѣсто за
царской трапезой занялъ священникъ, но непосредственно за
нимъ сидитъ ollam, королевскiй филъ, старшiй въ iерархiи. Пред|-
148—12 ставители свѣтскаго знанiя и преданiя, филы остались, и ихъ
ореолъ лишь немного потерялъ отъ своего прежняго блеска.

Ниже ихъ стояли въ Ирландiи и вообще у древнихъ кельтовъ барды. Это пѣвцы низменнаго типа, полуученые, не соблюдающiе традицiонныхъ прiемовъ поэзiи филовъ, не прошедшiе ихъ школы, поющiе отъ себя, какъ подскажетъ фантазiя. Мы уже знаемъ, какiя историческiя событiя выдвинули ихъ на первый планъ въ Уэльсѣ.

Барды — это балладные пѣвцы Пенджаба, бродячiе, не прiуроченные пѣвцы, предположенные нами въ основѣ того синкретическаго типа, который называется жонглёромъ. Филы — это дружинные пѣвцы: развитiе дружинной эпики, заторможенное на германской почвѣ, нашло въ Ирландiи особыя условiя, которыя позволили ей сложиться и досказаться до конца, до обширной циклизацiи, до эпопеи. Условiя эти: жизненность дружиннаго быта съ одной стороны, съ другой — грамотность и образовательныя начала ирландской культуры, съ привнесенными въ нее латинскими и греческими элементами, которые сдѣлали ирландцевъ сѣятелями перваго въ Европѣ классическаго возрожденiя. Дружинный бытъ поддерживалъ традицiи подвига и пѣсни, схемы и стилистика пѣсни попали въ оборотъ школы и нашли въ ней болѣе устойчивыя формы; я уже сказалъ о поэтикѣ скальдовъ; народно-пѣсенная традицiя получила школьный колоритъ, ее не перенимали, а ей учились. Пѣсня, сказанiе, становятся не только объектомъ памяти, но и объектомъ науки, изученiя. Сличите легенду о происхожденiи грiотовъ, о скоморохѣ, какъ созданiи чорта, съ слѣдующей ирландской о томъ, откуда пошли филы: у бога Dagdé, властителя высшей науки, была дочь Brigit, вышедшая за Bress'а, сына Elatha'ы, что означаетъ: Знанiе лите-

ратурной композиціи. У нихъ три сына, боги искусствъ, сообща родившіе Icne = Мудрость; у него послѣдовательное потомство: Знаніе, Великая Разсудительность, Великая Наука, Размышленіе, Великое Просвѣщеніе, Искусство, которое и было отцомъ перваго Фила. Оно не всякому дается; не изъ всякаго пѣвца выходитъ поэтъ; традиціонная, профессіональная пѣсня уже вызвала эгоистическое сознаніе, что пѣсенное слово — сила; теперь явится сознаніе, что она пріобрѣтается трудомъ и искусствомъ; одинъ изъ этаповъ на пути къ пониманію пѣсеннаго акта, какъ личнаго, поэтическаго. Когда это сознаніе явилось, оно дѣйствуетъ заразительно, ускоряя процессъ такого же перехода въ границахъ своего вліянія. Поэзія сѣверныхъ скальдовъ, смѣнившая древнихъ þulir, сложилась, по мнѣнію Бугге, по образцамъ ирландской, и | мы, можетъ быть, еще не достаточно взвѣсили, на 13—149
сколько классическіе примѣры повліяли на выдѣленіе художественной лирики изъ средневѣковой народной и профессіональной пѣсни. Когда средневѣковымъ людямъ раскрылись впервые чудеса античной поэзіи, и они бросились подражать ей на ея же языкѣ, — матеріальный трудъ усвоенія и воспроизведенія естественно перенесся для нихъ на свойство поэтическаго акта: поэзія, искусство — это трудъ, плодъ томительныхъ ночныхъ бдѣній, школы. На ея то плечахъ выросъ изъ жонглёра, смѣси мима и народнаго пѣвца, личный поэтъ — труверъ.

Названія поэта лишь мало освѣщаютъ намѣченный нами переходъ отъ унаслѣдованной пѣсни къ личной, отъ пѣвца къ поэту; древнія названія могли исчезать, но замѣнялись ли они новыми въ уровень съ измѣнившимся пониманіемъ, или обновлялось въ иномъ освѣщеніи какое нибудь старое, до тѣхъ поръ не бывшее въ ходу? Скальдъ, напримѣръ, означаетъ просто разсказчика (√ σεπ, sec въ ἔννεπε, inquam; ирланд. scêl = разсказъ); со времени Гезіода и Пиндара ἀοιδός = пѣвецъ уступилъ мѣсто поэту, ποιητής, но это слово относится собственно къ складу, внѣшнему построенію пѣсни, что не исключаетъ элементовъ унаслѣдованной пѣсни и могло сложиться въ ея предѣлахъ. Поэтъ (ποιέω отъ

√ k$^3$ei, k$^3$oi: наслаивать, образовать, формовать), собственно, строитель, формовщикъ — своей или чужой пѣсни, какъ рапсодъ ихъ спѣваетъ, собственно сшиваетъ (ῥάπτειν ἀοιδήν): образъ, родственный гомеровскому μύθους ὑφαίνειν (Il. III, 212), финскому säistäja (сплетающій, вьющій пѣсню — о второмъ пѣвцѣ, подхватывающемъ пѣсню главнаго, старшаго), малорусскому: «се нова пісня чтеться». Такъ и въ Ведахъ о пѣснѣ говорится, что она строится: англос. scôp, староверхненѣм. scoph = poeta (сл. scoph — острота, ludibrium, scophsanc = poesis, scophliod = carmina rustica et inepta) едва ли отъ scaffan, но староверхне-нѣмецкое hleodarsezzeo = тотъ, кто устраиваетъ, ставитъ, упорядочиваетъ звукъ, пѣсню, снова возвращаетъ насъ къ тому же техническому представленію. Интересны съ точки зрѣнія синкретизма глоссы къ этому слову: ariolus, zouprari: знахарь, кудесникъ, и cervulus = олень; первая указываетъ на одну изъ спеціальностей средневѣковыхъ шпильмановъ [1]), вторая имѣетъ въ виду маску западнаго святочнаго обихода [2]).

Иначе сложеніе пѣсни выражается образомъ кованія: въ
150—14 ста|росѣверномъ языкѣ liođarsmiđr, galđra-smidr = ковачъ пѣсенъ; финскій laulaja = пѣвецъ и знахарь, но Вейнемейненъ — ковачъ пѣсенъ, и въ томъ же значеніи употребляется laulaseppä, ranoseppä. Съ средневѣковыми трубадурами и труверами мы уже соединяемъ представленіе о личномъ пѣвцѣ, но спеціальное значеніе trobar, trover указываетъ лишь на музыкальный ладъ, мелодію, тонъ, греч. τρόπος, какъ нѣмецкое Dichter, латинское dictator (отъ dictare), на наслѣдіе и образцы латинской школы.

Слова переживали, возникали и обновлялись на путяхъ развитія, и значеніе переростало этимологію.

---

1) См. выше, стр. (141) 397—8.

2) См. выше, стр. (32) 264.

## II.

Обособленіе понятія поэзіи отъ пѣсни совершилось по тѣмъ же путямъ, по какимъ пѣвецъ проходилъ отъ обрядового и хорового строя къ профессіи и самосознанію личнаго творчества.

а) Въ началѣ: *пѣсня — сказъ — дѣйство — пляска:* греческое ἀοιδὸς = ἀϝοιδὸς отъ ἀείδω = ἀϝείδω, отъ √ vad = говорить, кликать, пѣть; латинское vates отъ √ ga, gā, gva, va: пѣть; но нѣмецкое leich (родъ пѣсни въ неравномѣрныхъ строфахъ) связано съ понятіемъ движенія, игры, пляски: готское laikr = χορός, сѣв. leikr = бой, но въ норв. пляска и сопровождающая ее музыка; это бросаетъ свѣтъ на орхестическій элементъ hîleich и charaleich = брачной и похоронной плясовой пѣсни. Spil объединяло различныя движенія, пляску съ музыкой и пѣніемъ; оттуда spilman; нѣмецкое Lied, старогерм. *leúþom изъ *leúto-m) объясняютъ, какъ «разрѣшеніе сплетеній» при (хоровой) пляскѣ, либо какъ «отдѣлъ, отрѣзъ», что указывало бы на строфическій строй и на чередованіе въ хорѣ; литовск. daina—народная пѣсня свѣтскаго содержанія, былина, но латышское diet: плясать, прыгать, chorum ducere; dei-ja: пляска, хороводная пляска, dei-ni-tis = плясунъ; греческія μολπή и μέλπεσται означаютъ не только пѣніе, но и пляску и, вообще, всякое граціозное движеніе въ игрѣ; у якутовъ одно и то-же слово обнимаетъ понятіе пѣсни и боя, состязанія. Въ семитическихъ языкахъ общее названіе для пѣсни восходитъ къ √ sch(s)-v(j)-r съ первоначальнымъ значеніемъ: разъединять, собирать, сопоставлять, colligere; сура въ классическомъ арабскомъ языкѣ означаетъ рядъ камней, собранныхъ, сложенныхъ вмѣстѣ, стѣну; впослѣдствіи: пѣсню, отдѣлъ религіознаго кодекса; въ сирійскомъ: каменную стѣну и хороводъ.

| b) Въ другихъ обозначеніяхъ пѣсни-сказа сохранились слѣды 15—151
ея древняго прикрѣпленія къ *обрядовому акту*, именно къ акту заговора, заклинанія, гаданія. Таковы основныя понятія реаль-

наго и даже матеріальнаго свойства, соединенныя съ германскими: spel, runa, siggvan.

Готское siggvan = legere, собирать, староверхненѣмецкое старосаксонское, старофранкское lesan, сѣверное lesa = colligere, legere; староанглійское raêdan = conjicere, legere — всѣ эти глаголы относятся къ акту обрядового гаданія и волхванія по биркамъ и гадальнымъ палочкамъ, которыя бросали, собирали и толковали, заключая по ихъ сочетанію о волѣ боговъ (conjicere и conjectura), о будущемъ; греческое ὀμφή, этимологически тождественное съ готскимъ siggvan, сѣвернымъ syggja, нѣмецкимъ singen, означаетъ, собственно, пророческое изреченіе [1]). Матеріальный актъ собиранія, siggvan, перенесенъ былъ на изреченіе, на сопровождавшую обрядъ пѣсенную формулу или сказъ; оттуда новое значеніе singen, syngja: пѣть; на переходную степень указываетъ сѣверное: lesa söng- пѣть, въ сущности, собирать пѣсню.

Гадали по биркамъ, рѣзамъ, ex assulis ligneis cultro elaboratis, говорится о древнихъ финнахъ; это Тацитовскіе surculi (Germ. c. 10): Virgam frugiferae arbori decisam in surculos amputant eosque notis quibusdam super candidam vestem temere ac fortuito spargunt. Mox, si publice consul(t)etur, sacerdos civitatis, sin privatim, ipse pater familiae precatus deos coelumque suspiciens ter singulos tollit, sublatos secundum impressam ante notam interpretatur. Это толкованіе выражалось въ заповѣдной формулѣ, названіе которой могло перейти на гадальныя бирки съ рѣзами, notae, какъ это совершилось впослѣдствіи на сѣверѣ, когда захожей рунической азбукѣ присвоено было обозначеніе, указывающее на сказъ, совѣщаніе, таинственное нашептываніе или напѣваніе: готское runa = μυστήριον, συμβούλιον, βουλή; староверхненѣмецкое rûna, garûni — mysterium, rûnen, rûnazan = шептать; старосаксонское rûna = совѣщаніе, бесѣда; староанглійское rûn = тайна, rûnian = шептать; старосѣверное

1) Иначе: siggwan = recitare къ √ seq, откуда и skáld. см. выше, стр. (149) 407.

rûn = тайна, бесѣда; rûni — собесѣдникъ, совѣтникъ, пріятель. Значеніе финскаго runo = пѣсня, заимствованнаго у сѣверныхъ сосѣдей, можетъ и не принадлежать къ обобщеніямъ вродѣ siggwan = пѣть, а указываетъ на древній характеръ исполненія, забытый въ германскихъ варіантахъ слова.

| Сходное развитіе, но еще болѣе разнообразное по резуль- 16—152
татамъ, привязывается къ германскому spel. И здѣсь, какъ полагаютъ (Schröder), оно пошло отъ гадальной бирки, дощечки: готское spilda, сѣверное speld, spjáld = πινακίδιον, πλάξ; староанглійское speld: лучина, осколокъ; средневерхненѣмецкое spelte: отрубокъ дерева. Ихъ такъ же бросали, какъ тацитовскіе surculi, и собирали, складывали, толковали; таково значеніе англійскаго spell: читать по складамъ, французскаго (съ германскаго) espeler, épeler, съ старымъ добавочнымъ значеніемъ: объяснять; въ голландскомъ: читать по складамъ, собирать ихъ и — объяснять, толковать; можетъ быть, и современное значеніе этого слова: вѣщать, предсказывать относится къ переживанію обрядового акта; съ староанглійскимъ anspell: conjectura.

Въ кругу обрядового акта удерживаетъ насъ Шекспиръ, открывая и новыя точки зрѣнія: у него spell — магическое дѣйство, формула волшебства, чары, и это значеніе, очевидно, древнее, удержалось въ языкѣ, поддержанное сѣверными параллелями: сѣверное spjáll = слово, изреченіе, рѣчь; spjálli — собесѣдникъ, вѣстникъ, но féspjöll spaklig ясно указываетъ на обрядовую, заговорную или гадальную формулу: мудрыя чары. Обобщеніе вышло отъ этого понятія къ значенію рѣчи, бесѣды; въ другихъ случаяхъ оно издавна развилось при словахъ, видимо стоящихъ внѣ матеріальныхъ условій обряда: сѣверное ljöd = Lied въ старомъ языкѣ преимущественно пѣсни чаръ; galdr. отъ gala = пѣть — заговорная, знахарская формула, вѣдовство; слав. баяти не только μυθεύεσθαι, fabulari, но и incantare.

Остальныя германскія отраженія spel'я стоятъ уже на точкѣ зрѣнія обобщенія: удержалась память о сказѣ, она то и подвергалась различнымъ измѣненіямъ. Въ староверхненѣмецкомъ

spel = рѣчь, разсказъ, парабола, басня; bîspel = parabola; spellunga = tragoediae; wârspello у Таціана = propheta. Въ средне-англійскомъ spel = разсказъ, поученіе, небольшая повѣсть; говорится и о сказываніи Отче Нашъ. Въ средневерхненѣмецкомъ spelen—разсказывать, бесѣдовать, spel—разсказъ, сказка, болтовня, сплетня, позднѣе литературный родъ, разсказъ назидательнаго содержанія: bîspel, съ XVI вѣка Beispiel.

Не къ литературному роду, а къ формамъ скоморошьяго и пѣвческаго сказа приводитъ насъ исторія другого слова: гот. hlauts = κλῆρος, англос. hlot, сѣв. hlutr, древне-верхне-нѣм. lōz, жребій. На сѣверѣ гадающіе намѣчали, надрѣзали свои жеребьи (skera, marka hluti), бросали ихъ въ полу платья, вынимало ихъ третье лицо. Hlutir звались также талисманы, изображавшіе,
153—17 обыкновенно, человѣческія | фигуры, ихъ носили на себѣ, и съ ними соединена была идея судьбы, доли: чей hlutr куда попадетъ, тамъ быть и его хозяину. Оба значенія: вѣщанія по жеребьевымъ палочкамъ и талисмана отразились, быть можетъ, въ кобольдахъ нѣмецкихъ скомороховъ, которыхъ они показывали изъ подъ плаща, чтобы разсмѣшить зрителей (Hugo von Trimberg, Renner 5065), и въ ихъ loterholz'ѣ: онъ служилъ имъ для какихъ-то шутовскихъ или знахарскихъ продѣлокъ, можетъ быть, для сказыванія? Böckel сравниваетъ съ нимъ бирки слѣпыхъ пѣвцовъ въ Бретани, по нарѣзамъ которыхъ они припоминаютъ порядокъ изложенія, и представляетъ себѣ таковой же роль ῥάβδος'а, жезла, отличительнаго признака рапсодовъ. Къ традиціонному слѣпцу Гомера шло-бы такое именно представленіе, поддержанное Пиндаромъ (Pind. Isth. III, 55: Ὅμηρος κατὰ ῥάβδον ἔφρασεν), но не всѣ же рапсоды были слѣпцами, и значеніе пѣвческаго жезла было, очевидно, другое. Музы вручили лавровую вѣтвь-жезлъ Гезіоду (Theogon. въ началѣ); при пѣніи застольныхъ сколій такая вѣтка переходила изъ рукъ одного пѣвца къ другому; такъ могъ чередоваться и ῥάβδος при амебейномъ исполненіи эпическихъ пѣсенъ.

Runa, spel, siggvan, loterholz привели насъ къ обрядовому

моменту гаданья; сѣверное сказаніе о происхожденіи напитка, сообщавшаго поэтическій даръ, привязывается, по моему мнѣнію, къ другому обрядовому же акту: родоваго замиренія, виры, которую распиваютъ сообща. Легенда наслоилась посторонними чертами, но основныя черты носятъ слѣды опредѣленнаго бытового происхожденія. Разсказывается, что послѣ долгой распри Азы и Ваны заключили между собою миръ; закрѣпился онъ образно, какъ смѣшеніемъ крови совершалось и совершается еще принятіе въ родъ и союзъ побратимства. Враждовавшіе приступили къ одному сосуду и смѣшали въ немъ свою слюну, изъ которой и сотворили Kvâsir'а, мудрѣйшаго и разумнѣйшаго изъ всѣхъ созданій. Онъ далеко ходилъ по свѣту, наставлялъ людей, пока два дверга, Fialar и Galar, не убили его. Его кровь они спустили въ два сосуда, Boďn и Sôn, и котелъ Oďhroerir, примѣшали туда мёду: вышелъ драгоцѣнный напитокъ—мёдъ, сообщавшій каждому, кто его отвѣдалъ, даръ поэзіи и мудрости. Великанъ Suttungr принудилъ двергов отдать ему этотъ медъ, какъ виру за убійство его отца, скрылъ его въ Hnitbjörg'ѣ, а хранительницей поставилъ дочь свою, Gunnlöď. Одинъ проникъ въ гору, принявъ образъ змѣи (червя?), и провелъ три ночи съ дѣвушкой, которая обѣщала ему за то три глотка мёду; въ три
пріема онъ опорожнилъ | всѣ три сосуда и пустился въ обратный 18—154
путь въ образѣ орла. Суттунгъ погнался за нимъ, также обернувшись орломъ, но Одинъ раньше его добрался до Асгарда, гдѣ извергнулъ изъ себя напитокъ въ сосуды, подставленные Азами. Медъ онъ даровалъ Азамъ и поэтамъ; оттуда разнообразныя наименованія поэзіи, дара пѣсни: кровь Квасира, изобрѣтеніе (fundr), напитокъ Одина, волна Boďn'а, кубокъ (fyllr) Sôn'а, словесное сѣмя Sôn'а (orďasaď Sónar).

Начало разсказа переноситъ насъ на почву древняго обряда: справляется мировая смѣшеніемъ слюны и крови (сюда относится кровь Квасира), при чемъ участвующіе пили и пѣли. Kvásir (заимствованное слово?) относится, вѣроятно, къ $\sqrt{}$ кыс: квасить, заквашивать; слюна и медъ играютъ ту же роль, какъ въ

финской рунѣ объ изобрѣтеніи пива. Пѣсня вызвана хмѣльнымъ напиткомъ, и тѣмъ и другимъ закрѣплялось обрядовое дѣйство замиренія. Передъ нами всѣ моменты, сошедшіеся въ образованіи миѳа о происхожденіи меда и пѣсни; нѣкоторыя изъ собственныхъ именъ указываютъ на каждый изъ нихъ въ отдѣльности. Напомнимъ еще Bođn = бочка (по иному объясненію: oblatio), Són, названіе другого сосуда = вира, примиреніе, reconciliatio. Старосѣверный обрядъ виры (sónar-blót) совершался въ навечеріи Рождества: закалывался вепрь (sónar-göltr), на его гриву возлагали руки и произносили клятвы за кубкомъ Bragi (bragarfull); при этомъ гадали, вѣроятно, по кускамъ свернувшейся крови; оттуда другое значеніе sónar-blot: пророчество. Кубокъ Bragi пили и при другихъ обрядовыхъ дѣйствахъ: на похоронахъ, свадьбахъ; brag, даръ Одина скальдамъ, — поэзія; мы увидимъ, какъ обособился со временемъ и особый богъ поэзіи — Bragi.

с) Обрядовая пѣснь не творится, она — унаслѣдованное *знаніе*; вѣщій пѣвецъ, собственно, знающій: церковнославянское вѣщть — peritus, вѣдь — saga (словинская vešča — то же), церковнославянская (сербская) вѣштица — maga; сл. еще одну изъ этимологій, предложенныхъ къ vates: $\sqrt{}$ vat = знать, примѣчать, понимать. Пѣсня — знаніе, а знаніе — *сила:* заговоръ обрядового пѣвца, жреца, принуждаетъ боговъ проявить себя, подѣйствовать; онъ властенъ надъ ними, его мановенію повинуется природа. Таково дѣйствіе ведійскаго гимна на божество, позднѣе молитва буддійскаго риши; до крайности доведено это воззрѣніе въ индійскомъ представленіи, что жрецъ древнѣе міра, и что міръ созданъ культомъ, какъ и друиды утверждали о себѣ, что они сотворили небо и землю и море, солнце и луну. Первыя пять изъ индійскихъ ме-
155—19 лодій (Rangs, Rangenes) вышли изъ головы бога | Mahades, ихъ исполненіе вызывало ночь и дождь, наводненіе и пожаръ и т. п.

Съ греческими легендами мы переходимъ на менѣе зыбкую почву: сказанія объ Амфіонѣ, подъ пѣсню котораго камни сами собой складывались въ стѣну, объ Орфеѣ, за которымъ слѣдовали скалы и деревья и дикіе звѣри, о Марсѣ и орлѣ Зевса, усыплен-

ныхъ звуками киѳары, — вводятъ насъ въ многочисленный рядъ сказаній о вліяніи пѣсни, музыки, въ которыхъ старыя представленія объ ихъ волшебномъ, неотразимомъ вліяніи, напоминающемъ силу заговора, чередуются съ эстетическими, порой переходя въ комическій шаржъ. Antoninus Liberalis такъ разсказываетъ, слѣдуя Никандру, о преніи музъ съ дочерьми Піэрія на Геликонѣ: при пѣніи музъ остановились небо и звѣзды, моря и рѣки; самъ Геликонъ, исполненный веселья, выросъ въ небо, пока не остановилъ его, по повелѣнію Посейдона, Пегасъ, ударивъ копытомъ въ его вершину. Въ старо-ирландской поэмѣ объ убійствѣ сыновей Usnech'a, когда игралъ Noïsé, коровы и женщины давали втрое болѣе молока; всѣ слышавшіе его испытывали невыразимое наслажденіе. Иное дѣйствіе арфы Dagdé (въ поэмѣ о битвѣ при Moytura); у нея было два названія: дубъ о двухъ голосахъ и рука о четырехъ напѣвахъ; сорвавшись со стѣны, при чемъ она убила девять человѣкъ, она помѣстилась въ рукѣ Dagdé, и онъ сыгралъ три мелодіи, что отличаетъ искуснаго игрока: мелодіи жалобы, смѣха и сна; отъ первой заплакали жены, отъ второй засмѣялись жены и молодые люди, подъ третью всѣ заснули.

Пѣсня Горанта въ Гудрунѣ дѣйствуетъ волшебно на больныхъ и здоровыхъ, кто заслышитъ ее, притихаетъ, и звѣри, и змѣи, и рыбы:

389. Die tier in dem Walde ir weide liezen stên,
Die würme, die dâ solten in dem grase gên,
Die vische die dâ solten in dem wâge vliezen,
Die liezen ir geverte.

Пѣсня Горанта стала типической, когда говорили о волшебномъ вліяніи пѣсни, называли ее. Ея мелодію играетъ Bósi въ сагѣ его имени: у него похитили его невѣсту, и онъ является съ товарищами на брачный пиръ, переодѣтый, принявъ имя Сигурда, и играетъ передъ королемъ и молодыми. «Когда принесли заздравный кубокъ, онъ ударилъ по струнамъ, и всѣ сказали, что подобнаго ему (игрока) нѣтъ и не бывало. «Это что, только на-

чало!» говоритъ онъ, а король проситъ его постараться. Принесли кубокъ, посвященный Тору; Сигурдъ измѣнилъ темпъ, и зашеве-
156—20 лилось все, что не было прикрѣплено, ножи, | и блюда, и все, чего не держали; многіе повскакали со своихъ мѣстъ и принялись плясать по покою; такъ шло долго. Затѣмъ явился кубокъ, посвященный всѣмъ Азамъ. Сигурдъ опять взялъ другой темпъ и заигралъ такъ громко, что эхо отдалось въ залѣ; всѣ, что были тамъ, поднялись, кромѣ молодого, молодой и короля, и начался плясъ по всей палатѣ; и это долго длилось. Спросилъ король Сигурда, знаетъ ли онъ и другіе наигрыши; онъ отвѣтилъ, что осталось еще нѣсколько, небольшихъ, и велѣлъ всѣмъ напередъ отдохнуть. Усѣлись и стали пить. Сыгралъ онъ «волшебный наигрышъ» (Gýgjarslag), «усыпляющій» (Drömbud) наигрышъ и напѣвъ Горанта (Hjarranda — hljöđ). Когда принесли кубокъ Одина, Сигурдъ раскрылъ арфу; она была такъ велика, что въ ней могъ бы выпрямиться человѣкъ, точно вся изъ золота; досталъ онъ оттуда бѣлыя, отороченныя золотомъ перчатки, заигралъ наигрышъ, что зовется Faldafeykir (faldr — чепецъ), и чепцы полетѣли съ головъ женщинъ и унеслись подъ потолокъ; женщины и мужчины повскакали, и не было вещи, которая осталась бы на мѣстѣ. А когда миновалъ этотъ кубокъ и принесли тотъ, что посвященъ Фреѣ, — его надо было пить послѣднимъ, — Сигурдъ ударилъ по струнѣ, что натянута поперекъ другихъ, и велѣлъ королю изготовиться къ Rammarslag, «сильному наигрышу». И король тотчасъ вскочилъ, съ нимъ женихъ и невѣста, и никто не плясалъ такъ бойко, какъ они». Этимъ и пользуются товарищи Сигурда, чтобы похитить невѣсту.

Кто не вспомнитъ по этому поводу пляску морского царя, когда играетъ Садко (Рыбник. I, 369; Кир. V, 39), волшебное дѣйствіе гуслей-самогудовъ въ народныхъ сказкахъ, сангульдана въ бытовой сценкѣ медвѣжьяго праздника? Бози играетъ на свадьбѣ своей жены, какъ Добрыня скоморохъ; у Бози нѣсколько чудесныхъ, но и страшныхъ мелодій; у Дагде ихъ три. Въ Гудрунѣ Горантъ завлекаетъ красавицу пѣсней, и говорится о трехъ

«тонцахъ», drî doene; у Добрыни три наигрыша[1]); наиболѣе поэтическую параллель представляетъ слѣдующая якутская:

«Есть три пѣсни, выросшія изъ одного корня, точно три вѣтви одного дерева. Есть вѣтвь человѣческой души, вѣтвь человѣческаго бога и пѣсня дьявольскаго дыханія. Отъ послѣдней то и сохнутъ деревья». Когда пѣлъ якутскій пѣвецъ Артамонъ, съ женщинами случались истерики, мужчины, очарованные, ослабѣвшіе, не могли | уйти, точно маленькія дѣти. Отъ его пѣнія 21—157
сохли деревья и люди теряли разсудокъ, сказывало преданіе. «Есть пѣсни до того волшебныя, говорится въ другомъ афоризмѣ, что ими нарушается порядокъ... Хорошій пѣвецъ лучшихъ своихъ пѣсенъ не поетъ друзьямъ, людямъ, которыхъ любитъ. Эти пѣсни вносятъ въ жизнь разладъ». Хорошій пѣвецъ не можетъ не пѣть, у него всегда на душѣ пѣсня; если ему не пѣть — мысли у него путаются, въ груди томитъ, все что то не клеится; запоетъ — растревожитъ духовъ. И онъ бываетъ несчастливъ, платится за свою «силу» счастьемъ.

Богато развитъ этотъ мотивъ въ финской народной поэзіи, пробѣгая всѣ стадіи развитія: отъ космическаго вліянія пѣсни до сентиментально-психологическаго. Первое могло быть когда то объектомъ вѣрованія, теперь оно переживается въ формулахъ стиля. «Когда пѣлъ мой отецъ, говорится въ одной пѣснѣ, потъ капалъ съ волосъ, поля колебались въ своихъ межахъ, земля дрожала въ своихъ членахъ; солнце и мѣсяцъ останавливались, чтобы послушать Випунена, созвѣздіе Колесницы, чтобы у него поучиться, воды и волны замедляли свой бѣгъ».

Вейнемейненъ усыпляетъ своей игрой народъ Похьолы, Вейнемейненъ, деміургъ финскихъ вѣрованій, создатель пѣсни, творецъ кантеле. Когда онъ сдѣлалъ ее изъ зубовъ щуки съ струнами изъ конскаго волоса Хіизи, никто не былъ въ состояніи сыграть на немъ, какъ слѣдуетъ, одинъ лишь Вейнемейненъ. «Расправивъ персты и усѣвшись на скалѣ, старый, мудрый Вей-

---

1) О нихъ см. приложеніе къ этой главѣ.

немейненъ положилъ гусли себѣ на колѣни и сказалъ: Пусть
всякій, кто не слыхалъ старыхъ рунъ, придетъ теперь ихъ по-
слушать. Заигралъ старый Вейнемейненъ, и чудесно зазвучали
струны подъ его искусными перстами. Раздались нѣжные се-
ребристые звуки и понеслись далеко по окрестности. Это была
такая пѣснь радости и веселья, что ни одно живое существо не
могло удержаться, чтобы не поспѣшить послушать божествен-
наго пѣвца. Перепрыгивая съ мѣста на мѣсто, бѣлки спѣшили
туда, гдѣ раздавалась пѣсня; бѣжали горностаи, лоси и рыси,
проснулся въ болотѣ волкъ, поднялся съ песчанаго бора медвѣдь
и вскарабкался на самую вершину ели, чтобы не пропустить ни
одного звука. Самъ Тапіо, покровитель лѣсовъ, въ сопровожденіи
остальныхъ лѣсовиковъ, взобрался на гору послушать нѣжной
мелодіи, а хозяйка лѣсовъ, въ синихъ чулкахъ и башмакахъ, пе-
ревязанныхъ красными шнурками, задумчиво облокотилась о бе-
резу. Быстро разсѣкая воздухъ крыльями, летѣли со всѣхъ сто-
158—22 ронъ птицы. Услышалъ тѣ звуки | орелъ и понесся въ ту сторону,
покинувъ въ гнѣздѣ своихъ птенцовъ. Стрѣлою спустился изъ-за
облаковъ ястребъ. Лебеди и утки снялись со своихъ мѣстъ и
полетѣли туда, гдѣ раздавались чудесные звуки; зяблики, жа-
воронки, чижи и всѣ остальные пѣвцы лѣсовъ весело щебетали и
запѣли вокругъ Вейнемейнена, а иные даже усѣлись на его плечи.
Даже Луоннетаретъ, дѣвы воздуха, сидя на краю радуги, заслу-
шались этихъ дивныхъ пѣсенъ. Куутаръ, дочь мѣсяца, и Пейве-
теръ, дочь солнца, сидѣли на краю облака за золотой и серебря-
ной пряжей, но лишь только услышали чудесный звонъ кантеле,
заслушались и выронили изъ рукъ челноки. Къ берегу подплы-
ваютъ тюлени, щуки, лещи, сиги и другія рыбы, чтобы послу-
шать чудесной пѣсни. Показался на поверхности водъ Ахто,
царь морской, съ бородой изъ тростника, и, заслушавшись тѣхъ
звуковъ, проговорилъ: Никогда не приходилось мнѣ слышать та-
кихъ рунъ, какія поетъ Вейнемейненъ. Русалки, расчесывавшія
свои прекрасные волосы, заслышавъ чудные звуки, въ изумленіи
выронили изъ рукъ гребни и стали подплывать ближе къ берегу.

Даже мать водъ, показавшись нѣсколько разъ надъ волнами, облокотилась наконецъ на выступавшую изъ воды скалу и, заслушавшись, позабылась. Такъ два дня игралъ Вейнемейненъ; не только юноши, дѣти и женщины, глубоко тронутые его пѣснями, плакали отъ умиленія, но даже старики, мужи и храбрые витязи не могли удержаться отъ слезъ. Обильныя слезы текли изъ глазъ Вейнемейнена, скатываясь крупными, тяжелыми каплями со щекъ на густую бороду, съ бороды на широкую грудь, съ груди на могучія колѣна, съ колѣнъ на ноги; покатились къ берегу и канули на морское дно. Тамъ онѣ обратились въ жемчужины, которыя достаетъ со дна синекрылая утка».

Текстъ приведенъ по Калевалѣ, составленной Лёнротомъ, а извѣстно, что онъ понималъ роль діасковаста, какъ понимаетъ ее народный пѣвецъ: кое что могло быть прибавлено изъ матерьяла народной же пѣсни, кое-что додумано, какъ напр., эпизодъ о слезахъ-жемчужинахъ. Эстонскія пѣсни о происхожденіи пѣсни и Kannel — кантеле не испытали такого претворенія. Онѣ говорятъ, что для Kannel употреблена была челюсть гигантскаго лосося, зубы щуки, какъ колки, волосы молодой дѣвушки, какъ струны. По одному преданію Wainemuine (Вейнемейненъ) спустился на соборную гору (около Дерпта), гдѣ всѣ твари ждали его, чтобы поучиться «праздничному языку», то-есть, пѣснѣ. Водворилась тишина, все обратилось въ слухъ. Но не всѣ существа одинаково усвоили это пѣніе: деревья подмѣтили лишь | шумъ 23—159
отъ вѣянія, при которомъ нисходитъ божественный герой, и стали издавать только шелестъ; рѣка Эмбахъ научилась журчать; вѣтеръ издавалъ рѣзкіе звуки, изъ звѣрей — однихъ поразилъ скрипъ колковъ, другихъ — звонъ струнъ; пѣвчія птички, особенно соловей и жаворонокъ, переняли прелюдію; всѣхъ меньше получили на свою долю рыбы, высунувшія изъ воды голову только по уши — онѣ научились шевелить ртомъ и остались на вѣкъ безгласными. Человѣкъ же усвоилъ себѣ все, оттого и пѣсня его доходитъ до глубины души и жилища боговъ.

По другому преданію, записанному у псковскихъ православныхъ эстовъ, kannel устроилъ самъ Jumal = богъ; разсказъ о томъ пристроился къ обширному циклу дуалистическихъ повѣрій о міозданіи[1]). Будто Jumal и злой духъ (Wana halb) стали спорить, кто изъ нихъ раньше изобрѣтетъ музыкальный инструментъ. Jumal взялъ листъ съ дерева и чудно заигралъ, тогда какъ Wana halb трудился нѣсколько дней надъ деревянной дудкой. Стали спорить вторично: Jumal устроилъ kannel, Wana halb — рогъ; побѣда и на этотъ разъ осталась на сторонѣ Jumal'a. Оттого kannel — священный инструментъ, имѣющій силу изгонять злого духа.

Сила пѣсни, которую иногда трудно отдѣлить отъ чаръ мелодіи, стала общимъ мѣстомъ европейскихъ балладъ и сказокъ, даетъ имъ мотивы, служитъ развязкѣ. Въ англійской балладѣ Glasgerien о героѣ говорится, что онъ совершилъ невиданное: звуками арфы выманилъ рыбу изъ воды, извлекъ воду изъ камня, молоко изъ дѣвичьихъ грудей, что подломился мостъ, остановилась рѣка и левъ прислушался въ восхищеніи. Такъ и въ испанской пѣснѣ: поетъ рыбакъ на палубѣ, и засыпаютъ морскія волны, вѣтеръ обратился въ слухъ, рыбы тянутся изъ глубины и съ мачты внемлютъ птички.

Одно изъ обычныхъ пріуроченій этого мотива — къ любви: пѣсня увлекаетъ. Въ старо-французскомъ Lai d'Ignaurès герой влюбляетъ въ себя своимъ пѣніемъ двѣнадцать женъ двѣнадцати бретонскихъ рыцарей; въ шведскихъ балладахъ такимъ средствомъ привлеченія и соблазна пользуется морской демонъ Strömkarl; подобные мотивы встрѣчаются въ англійской и голландской народныхъ пѣсняхъ. Въ нѣмецкой разбойникъ пѣсней выманиваетъ царевну изъ замка, и она бѣжитъ съ нимъ въ темный лѣсъ; въ французской такъ заманиваютъ разбойники дѣ-
160—24 вушку на корабль. Либо чары пѣсни и любви | исходятъ отъ дѣвушки: въ старыхъ датской и шведской балладахъ рыцаря

1) См. мои Разысканія №№ XI и XX.

Тунне увлекла на охотѣ Ulfva, дочь дверга, и привораживаетъ его къ себѣ звуками арфы: все въ природѣ прислушивается въ восхищеніи, звѣри и человѣкъ, растенія и цвѣты; лѣсные звѣри не трогаются съ мѣста, птицы забыли свои пѣсни, сизый соколъ покоится на крыльяхъ, рыба пріостановилась, поля разукрасились цвѣтами и все позеленѣло. Рыцарь пришпориваетъ коня, но конь не можетъ тронуться, и Тунне сходитъ съ него точно въ чаду, очарованный, идетъ молить красавицу о любви. Недаромъ въ средневѣковой Германіи о чарующей мелодіи скрипача говорили, что это лейхъ, пѣсня эльфовъ, Albleich.

Порой такая пѣсня раздается отъ лица узника: въ нѣмецкой онъ такъ поетъ, что птицы останавливаются въ воздухѣ, дѣти засыпаютъ въ колыбели, а пажи королевы не могутъ сдвинуться съ мѣста, точно ихъ околдовали. Въ испанско-португальскомъ романсѣ Reginaldo навлекъ на себя опалу; мать проситъ его спѣть ту самую пѣсню, которую пѣлъ когда то его отецъ въ Иванову ночь. Король слышитъ пѣвца и, тронутый пѣсней, посылаетъ дочь провѣдать, кто это поетъ, точно ангелы въ небѣ или морскія сирены. Узнаютъ, что это Reginaldo, и онъ прощенъ.

На обрядовой степени развитія мы встрѣтили-бы вмѣсто всего этого серьезную кантилену — заговоръ, вмѣсто баллады о рыцарѣ Тунне — присушку: Въ печи огонь горитъ и тлитъ дрова, такъ-бы тлѣло сердце у такого-то.

d) Откуда берется пѣсня у пѣвца? Его пѣсня-заговоръ властна надъ богами, и мы видѣли, до какой степени самосознанія доходили въ этомъ отношеніи индусскіе жрецы и друиды Ирландіи. А между тѣмъ даръ пѣснопѣнія и нераздѣльный съ нимъ даръ музыки нисходитъ на нихъ откуда-то свыше, отъ тѣхъ самыхъ силъ, на которыя они старались влiять, отъ боговъ. Они посылаютъ пѣсню каждый своему служителю: θέσπις ἀοιδή, ἀοιδὴ θεσπεσίη, θέσπις ἀοιδός; богамъ, миѳическимъ героямъ приписывается изобрѣтеніе музыкальныхъ инструментовъ. Выдѣленіе особаго бога, вѣдающаго пѣсню, впослѣдствіи — поэзію, должно было сопутствовать разложенію обрядового акта по путямъ

культа и профессіональной пѣсни. Сѣверо-американскіе индѣйцы (Seneca) говорятъ, что ихъ жатвенныя пѣсни даны имъ «великимъ мужемъ, что вверху», Ha-we-ni-ju; подобныя представленія существуютъ у туземцевъ Мексики и Юкатана; латышамъ пѣсню приноситъ Лайма, въ христіанской замѣнѣ — Маря.

161—25 Пѣсню пою, какова она есть,
Она не мною сочинена,
Ее написала маменька,
Когда я спала (спалъ) въ колыбели,
И маменька не знала-бы,
Если-бы Лайминя ей не сказала.

Или:

Милая Лайма, дочь Бога,
Приходи сочинять пѣсенки;
Скажи пѣсенку, пой сама
О молодыхъ, о старыхъ.

Либо:

Когда я пою, прекрасно пою,
Когда я плачу, жалобно плачу;
Какъ мнѣ прекрасно не пѣть,
Маря, сказительница пѣсенъ?
Какъ мнѣ жалобно не плакать,
Когда я была сиротинушкой?

«Я могу спѣть всякую пѣсню», говоритъ кара-киргизскій Akyn (пѣвецъ), Богъ послалъ мнѣ въ сердце даръ пѣсенъ, такъ что мнѣ искать нечего: ни одной изъ моихъ пѣсенъ я не выучилъ, все вышло изъ меня, изъ нутра».

Миѳологическій образъ Вуотана—Одина выработался постепенно: на сѣверѣ ему приписывали изобрѣтеніе рунъ, похищеніе мёда, сообщающаго даръ пѣсенъ; онъ Fimbulþulr, глава, начальникъ, покровитель þulir; онъ — отецъ саги; одно изъ объясненій его эпическаго прозвища, Gantr: sermones serens. Позже, въ пору викинговъ, когда типъ Одина получилъ воинственный характеръ, его стали представлять властителемъ, королемъ; у него дворецъ, дружина, а въ дружинѣ—пѣвецъ; не Одинъ теперь внушитель пѣсни, а Bragi; одинъ изъ эпитетовъ Одина (англосакс. brego — princeps; сѣв. bragnar = герои, люди) отвлеченъ отъ

него и сталъ самостоятельнымъ: онъ служитель Одина, украшеніе его стола, пѣвецъ боговъ, богъ поэзіи. Мы знаемъ обрядовое значеніе bragarfullr[1]); теперь bragr — поэзія.

Сходный процессъ произошелъ на греческой почвѣ. Древнее представленіе Аполлона было разностороннее, смѣшанное по содержанію и разнообразію аттрибутовъ; со временемъ изъ этого синкретизма выступаютъ яснѣе типы бога свѣта и солнца (Аполлонъ — Фебъ) и Аполлона, вооруженнаго киѳарой или лирой, которую изобрѣлъ Гермесъ, онъ-же снабдилъ семью струнами:
Аполлона Музагета. Муза, позднѣе | Музы, также вышли изъ 26—162
подобнаго-же синкретизма и примкнули къ культу Аполлона; отъ Музъ и Аполлона пошли аэды и киѳаристы, говоритъ Гезіодъ; Орфей и Линъ — сыновья Калліопы; музы вдохновляютъ гомеровскаго пѣвца, Демодока:

Муза его при рожденіи зломъ и добромъ одарила:
Очи затмила его, даровала за то пѣснопѣнье.

Она, дочь Дія, «внушаетъ пѣвцу возгласить о вождяхъ знаменитыхъ», научила его пѣнію; но вмѣстѣ съ ней является Фебъ и боги вообще: остатокъ болѣе древняго, не спеціализованнаго представленія. Демодокъ «даръ пѣсенъ пріялъ отъ боговъ», божественнымъ пѣніемъ боги его одарили; я не отъ себя пою, богъ внушилъ мнѣ пѣсни — были, говоритъ Фемій (Od. X, 347—8). Телемахъ проситъ мать не препятствовать Фемію пѣть «что въ его пробуждается сердцѣ»; виноваты въ пѣснѣ не пѣвцы, а Зевсъ, посылающій ее; Фемію судьба (Νέμεσις) пѣть о несчастной долѣ Данаевъ (Od. I, 345 слѣд.).

Внушеніе, передача пѣсни понимались въ началѣ реально, въ уровень съ представленіями, что смѣшеніе крови устанавливаетъ родовую связь, что съѣсть сердце врага значитъ переселить въ себя его храбрость. Остатки такого рода идей можно прослѣдить вплоть до теоріи вдохновенія. Даръ пѣсенъ сообщается чудес-

---

1) Сл. выше, стр. (154) 414.

нымъ *напиткомъ*. Мы знаемъ значеніе обрядоваго Kvásir'а; индійскій Сома также принадлежитъ обряду: онъ творецъ пѣснопѣній, но и творецъ неба и земли, Агни и Суры, Индры и Вишну, что отвѣчаетъ индійскому вѣрованію о деміургической силѣ жреческой молитвы. «Васъ, о Ашвины, призывалъ громкими пѣснями къ питью Сомы пѣвецъ Атри, зову и я», говорится въ одномъ гимнѣ Ригведы. — Я только напомню греческую Иппокрену на Геликонѣ и Касталійскій источникъ на Парнасѣ съ ихъ отношеніями къ музамъ и Аполлону. Дары Діониса также входятъ въ эту связь: Эсхила называли его товарищемъ, самъ богъ явился ему и посвятилъ въ трагическіе поэты; разсказывали, что онъ творилъ безсознательно въ чаду вина.

Поэзія, даръ слова — *снѣдь*, нѣчто вкладываемое со стороны механически. Музы изливаютъ чудесную росу на уста властителей, которыхъ они взыскали съ колыбели, и изъ ихъ устъ выходятъ слова, сладкія, что мёдъ (Hes. Theog. 84 слѣд.). Романъ сталъ пѣснопѣвцемъ, съѣвъ хартію, которую въ сновидѣніи подала ему Богородица. Архангелъ Гавріилъ явился къ Магомету и, вынувъ сердце, вложилъ новое съ хартіею, на которой написана была суть Корана. Пастухъ Hallbjǫrn пригонялъ стадо къ
163—27 могильному холму скальда þorleif'а | и проводилъ тамъ ночь. Часто приходило ему желаніе сложить хвалебную пѣсню про покойнаго, да не хватало умѣнья; начнетъ бывало: «Здѣсь покоится скальдъ», а далѣе ничего не выходило. Снится ему однажды, что изъ холма вышелъ мужъ, высокій ростомъ, хорошо одѣтый, и говоритъ: «Лежишь ты здѣсь, Hallbjǫrn, и затѣялъ нѣчто, на что ты не способенъ: сложить пѣсню въ мою хвалу. Одно изъ двухъ: или этотъ даръ явится и дастся тебѣ больше, чѣмъ многимъ другимъ, на что я и надѣюсь; либо — оставь напрасный трудъ». Онъ коснулся его языка и произнесъ четверостишіе; если, проснувшись, Hallbjǫrn его запомнитъ, изъ него выйдетъ толкъ. И Hallbjǫrn сталъ скальдомъ.

Въ другихъ разсказахъ механическое перенесеніе замѣнено приказомъ, прикосновеніемъ; такова легенда о Кэдмонѣ, о Евѳиміи

Иберѣ: въ Константинополѣ онъ забылъ грузинскій языкъ; во время болѣзни явилась ему Богородица. «Почему ты такъ плачешь»? спрашиваетъ Она его.— Я сильно боленъ, старая царица. «Встань и говори по грузински, ибо ты выздоровѣешь». Онъ всталъ и началъ говорить съ краснорѣчіемъ Гомера. Сходное разсказывается о туркоманскомъ поэтѣ Machdoun Kouli, котораго почитаютъ святымъ, его писанія боговдохновенными. Однажды, когда онъ заснулъ на своемъ конѣ, онъ увидѣлъ себя въ Меккѣ, будто онъ сидитъ между пророкомъ и первымъ калифомъ. Сталъ онъ оглядываться и увидѣлъ Омара, покровителя туркомановъ, который подозвалъ его къ себѣ, благословилъ и коснулся его лба. Съ тѣхъ поръ Machdoun Kouli сталъ поэтомъ.

По абиссинскому сказанію, св. Духъ явился св. Яреду въ видѣ голубя и наставилъ его въ чтеніи, письмѣ и музыкѣ.

Идеи судьбы, доли, унаслѣдуемой въ родѣ отъ поколѣнія къ поколѣнію, выражаются матерьяльнымъ образомъ *связи*[1]). Даръ пѣсенъ, музыки переходилъ такимъ-же путемъ. По хорватскому повѣрью, каждую пятницу передъ новымъ мѣсяцемъ съ неба спускается вила, садится на дерево, съ нею двѣ женщины, другія стоятъ вокругъ и прядутъ. Мудрыя наставленія сообщаются имъ вещественно: другого значенія не имѣетъ та черта, что, пока вила говоритъ, всѣ слушательницы внизу и вверху соединены между собою одною нитью пряжи. Пѣсня «тчется», какъ тчется судьба.

Наконецъ, *передача духа*, *одержимость* чужимъ духомъ сообщаютъ даръ пѣсни, что̀ входитъ въ рядъ распространенныхъ представленій объ одержимости пророковъ, корибантовъ, людей, преслѣдуемыхъ эринніями | и т. под. Австралійскій пѣвецъ по- 28—164
лучаетъ этотъ даръ во снѣ отъ духа умершаго, обыкновенно родственника; у грековъ поэты одержимы нимфами, духомъ нимфъ, νυμφόληπτοι; муза одного корня съ μανία, μάντις. Это основа ученія о *вдохновеніи*, объ *энтузіазмѣ;* онъ годился для

1) См. мои Разысканія XIII, стр. 208 слѣд.

древнѣйшаго развитія своей не матеріальною матерьяльностью. Платонъ привелъ это ученіе въ систему, съ тѣхъ поръ поэты повторяли его на всѣ лады, эстетики толковали. Изъ четырехъ родовъ восторга, μανία, одинъ исходитъ изъ музъ, говоритъ Платонъ. «Кто безъ маніи (κατοχή — одержаніе), внушаемой музами, приходитъ ко вратамъ поэзіи, думая, что искусствомъ (ἐκ τέχνης) изъ него сдѣлается хорошій поэтъ, тотъ никогда не достигнетъ совершенства, и поэзія его, какъ поэзія разумнаго (τοῦ σωφρονοῦντος) будетъ отличаться отъ поэзіи безумствующихъ» (Федръ). «Какъ цѣпь желѣзныхъ колецъ заимствуетъ свою силу отъ магнита, такъ музы посылаютъ вдохновеніе пѣвцамъ, которые сообщаютъ его другимъ, и такъ составляется цѣпь людей вдохновенныхъ (διά δέ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζώντων ὁρμαθὸς ἐξαρτᾶται). Въ самомъ дѣлѣ не искусствомъ, но энтузіазмомъ и вдохновеніемъ великіе эпическіе поэты сочиняютъ свои.... произведенія. Славные лирики также, подобно людямъ, волнуемымъ безуміемъ корибантовъ, пляшущихъ внѣ себя, не остаются въ умѣ своемъ, когда творятъ изящныя пѣснопѣнія: какъ скоро вошли они въ ладъ гармоніи и ритма, то преисполнены безуміемъ, объемлются восторгомъ, подобно восторгу вакханокъ, которыя во время упоенія черпаютъ въ рѣкахъ молоко и мёдъ, чего не бываетъ съ ними въ спокойномъ расположеніи духа. Въ душѣ лирическихъ поэтовъ въ самомъ дѣлѣ совершается то, чѣмъ они хвалятся. Они говорятъ намъ, что черпаютъ въ медовыхъ источникахъ, летаютъ подобно пчеламъ по садамъ и долинамъ музъ и въ нихъ собираютъ пѣсни, которыя намъ поютъ. Они говорятъ правду. Поэтъ, въ самомъ дѣлѣ, существо легкое, крылатое и святое; онъ можетъ творить тогда только, когда объемлетъ его восторгъ, когда онъ выйдетъ изъ себя и разсудокъ покинетъ его; пока онъ при немъ, человѣкъ не способенъ творить все и изрекать пророчества. Поэтъ, по жребію Божію, успѣваетъ лишь въ томъ родѣ, къ которому муза его призываетъ (въ диѳарамбѣ, похвальной одѣ, плясовой пѣснѣ, эпосѣ, ямбахъ), и всѣ будутъ слабы во всякомъ другомъ, потому что ихъ внушаетъ искусство,

а не божественная сила. Если-бы искусствомъ они умѣли творить, они могли-бы успѣть въ разныхъ родахъ. А цѣль, ввиду которой богъ, отъемля у нихъ смыслъ, употребляетъ ихъ, какъ своихъ служителей, наравнѣ | съ пророками и гадателями, та, 29—165
чтобы, внимая имъ, мы познавали, что не сами собою они говорятъ намъ вещи чудныя, ибо они внѣ своего разума, а что черезъ нихъ намъ глаголетъ самъ богъ» (Іонъ).

Поэты усвоили эту теорію, то побрякивая ея формулами, какъ общимъ мѣстомъ, то проникаясь ею до самочувствія, плодя новые образы:

Убогому пѣть не тяжелый былъ трудъ,
А пѣсня ему не въ хвалу и не въ судъ,
Зане онъ надъ нею *не воленъ*.
Она, какъ рѣка въ половодье, сильна,
Какъ росная ночь благотворна,
Тепла и душиста, какъ въ маѣ весна,
Какъ солнце привѣтна, какъ буря грозна,
Какъ лютая смерть необорна.
Охваченный ею не можетъ молчать:
*Онъ рабъ ему чуждаго духа,*
*Вожглась ему въ грудь вдохновенья печать,*
*Неволей иль волей — онъ долженъ вѣщать,*
Что слышитъ подвластное ухо.

Два теченія и, вмѣстѣ, два опредѣленія выяснились намъ въ праисторіи поэзіи къ той порѣ, когда ее понимаютъ уже какъ искусство и личный актъ. Къ первому пришли ирландскіе филы, подчеркнувъ идею *труда* и усвоеніе преданія, что не всякому дается: въ родословной фила есть и Знаніе и Великая Наука, Размышленіе и Просвѣщеніе и отецъ поэта—Искусство. Второе опредѣленіе, назначенное уяснить особенности личнаго поэтическаго процесса, въ сущности принижаетъ его, перенося его внѣ личности: теорія вдохновенія не далеко ушла отъ представленій поэзіи напиткомъ и снѣдью. Поэтъ одержимъ «чуждымъ духомъ» *(вдохновеніе, одержаніе);* онъ его рабъ, не владѣетъ своимъ умомъ, безумствуетъ, какъ корибанты *(безуміе)*. Это такъ же мало объясняетъ природу того, что мы называемъ творчествомъ,

какъ увѣреніе финскаго пѣвца, что свои пѣсни онъ подобралъ на дорогѣ, сметалъ съ кустовъ, что ему ихъ навѣяли вѣтры; какъ Гётевское «Ich singe, wie der Vogel singt». Разумѣется, образъ одержимости давно пересталъ ощущаться реально, но онъ надолго заслонилъ пониманіе личнаго психологическаго процесса, свойственнаго всѣмъ намъ, потенцированнаго у поэтовъ, у которыхъ

. . . быстрый холодъ вдохновенья
Власы подъемлетъ на челѣ (*Пушкинъ*).

166—30 | Пушкину знакомо и вдохновеніе, и Муза, «наперсница волшебной старины», и демонъ, обладавшій его играми и досугомъ:

За мной повсюду онъ леталъ,
Мнѣ звуки дивные шепталъ;

и наитіе поэзіи:

И пробуждается поэзія во мнѣ,
Душа стѣсняется лирическимъ волненьемъ,
Трепещетъ, и звучитъ, и ищетъ, какъ во снѣ,
Излиться, наконецъ, свободнымъ проявленьемъ.

Но когда онъ пытался уяснить самому себѣ сущность того, что въ немъ происходило, онъ забывалъ поэтическіе образы и, выключая изъ понятія вдохновенія ложно-классическую категорію «восторга», предъявлялъ поэту требованія труда, работы мысли. «Вдохновеніе, говорилъ онъ, есть расположеніе души къ живѣйшему принятію впечатлѣній и соображенію понятій, слѣдственно и къ объясненію оныхъ. Восторгъ исключаетъ спокойствіе, необходимое условіе прекраснаго. Восторгъ не предполагаетъ силы ума, располагающаго частями въ отношеніи къ цѣлому. Восторгъ не продолжителенъ, не постояненъ, слѣдовательно не въ силахъ произвесть истинное, великое совершенство. Гомеръ неизмѣримо выше Пиндара. Ода стоитъ на низшихъ ступеняхъ творчества. Она исключаетъ постоянный трудъ, безъ коего нѣтъ истинно великаго». «Борисъ Годуновъ» — плодъ вдохновенія и труда: «писанная мною въ строгомъ уединеніи, вдали охлаждающаго свѣта,

плодъ добросовѣстныхъ изученій, постояннаго труда, трагедія сія доставила мнѣ все, чѣмъ писателю насладиться дозволено: живое занятіе вдохновенію, внутреннее убѣжденіе, что мною употреблены были всѣ усилія».

Мой своенравный геній
Позналъ и тихій *трудъ* и жажду размышленій...
Учусь удерживать вниманье долгихъ думъ.

—

Я зналъ *и трудъ и вдохновенье,*
И сладостно мнѣ было *жаркихъ думъ*
*Уединенное волненье.*

Изучить общіе процессы этого волненія—задача психологіи; особенности и причины ихъ личнаго выраженія ускользаютъ отъ теоріи климата, врожденности и среды и даже отъ анализа доктора Тулузъ; музы и вдохновеніе уволены въ арсеналъ старыхъ формулъ, ничего не значущихъ, но служившихъ поколѣніямъ для «свободнаго проявленія» ихъ поэтическихъ думъ. Изъ такихъ формулъ состоитъ весь нашъ поэтическій языкъ; въ этомъ интересъ его изученія.

## Наигрыши Добрыни.

(Приложеніе къ стр. 155 слѣд.).

Къ матеріаламъ, сообщеннымъ выше для характеристики 31—167
силы пѣсни, я привлекъ и наигрыши Добрыни. Это требуетъ объясненія и поставитъ нѣсколько вопросовъ о мотивахъ, вошедшихъ въ составъ былины «о Добрынѣ въ отъѣздѣ».

Уѣзжая, Добрыня заказываетъ женѣ—ждать его столько-то лѣтъ, а потомъ пусть выходитъ замужъ, только не за брата названнаго, Алёшу Поповича. Въ небольшой группѣ былинъ жена просто не дождалась и готова выйдти за Алёшу (Гильф. №№ 23, 26, 33, 36), не послушала мужнина наказа — обождать, пока голубь съ голубкой не оповѣстятъ ее о его смерти, или его

конь не прибѣжитъ на дворъ (Гильф. № 80). Въ одномъ пересказѣ (Гильф. № 168) жена рѣшается выйти замужъ, получивъ ложную вѣсть о смерти Добрыни, но не отъ Алёши, какъ въ большинствѣ варьянтовъ, изображающихъ его измѣнникомъ; въ западныхъ параллеляхъ къ нашему сюжету говорится о предателѣ, сообщающемъ, именно, такую коварную вѣсть и притязающемъ на руку вдовы.

На свадьбу своей жены съ Алёшей является Добрыня въ личинѣ скомороха и поетъ, намекая на себя. Догадывается жена (Гильф. №№ 215, 222, 228, 306), присутствующіе на пиру (Гильф. № 5: что пріѣхалъ «удалый русскій богатырь; № 107: видно Добрыня вернулся, «не бывать намъ на пиру никому живымъ»; № 290: «которые на пиру догадалисе, А зъ заранья съ пиру убиралисе»; сл. № 292), или самъ Владимиръ (Гильф. № 65). Но эта догадка не приводитъ непосредственно къ признанію: оно совершается, когда Добрыня опустилъ свой перстень въ кубокъ съ виномъ. Замѣтимъ, что въ пѣсняхъ и сказкахъ типа «мужа на свадьбѣ жены», гдѣ онъ является пѣвцомъ или игрецомъ (сѣверная баллада о Торѣ, нѣмецкая о Мёрингерѣ), спознаніе также приводится не пѣсней, а кольцомъ, либо за игрой въ шахматы, какъ, наоборотъ, въ моравскомъ варьянтѣ у Sušil'а, 131, въ сербскихъ пѣсняхъ о Маркѣ и Ильѣ, въ польской о панѣ Думбровѣ и сказкѣ объ Ашикъ — Керибѣ развязкой дѣйствія служитъ пѣсня, не перстень. Возможенъ вопросъ: не являются-ли догадка по пѣснѣ и признаніе по кольцу накопленіемъ однозначущихъ мотивовъ? № 215 Гильф. приводитъ ихъ въ связь, одинъ какъ бы психологически подготовляетъ другой: жена слышитъ пѣсню, догадывается и сама подаетъ мужу кубокъ, въ который онъ и опускаетъ кольцо.

168—32 | О чемъ-же пѣлъ Добрыни? Въ одной былинѣ (Рыбн. I, 132) говорится, что онъ былъ у Царьграда, когда получилъ вѣсть о второмъ бракѣ жены; въ другой (Гильф. стр. 1018), что онъ стоялъ три года подъ Царьградомъ, три года подъ Іерусалимомъ. Было ли такъ разсказано въ древнихъ о немъ былинахъ, или

города эти попали въ нынѣшній ихъ составъ изъ напѣвокъ, наигрышей Добрыни, уже успѣвшихъ обратиться въ формулу— мы не знаемъ. Содержаніе наигрышей опредѣлено ихъ цѣлью: дать понять, кто такой захожій скоморохъ. Онъ будетъ пѣть о Царьградѣ, а затѣмъ и о Кіевѣ, гдѣ онъ, очевидно, у себя дома, всѣхъ знаетъ:

А играетъ то Добрыня въ Кіеви
А на выигрышъ беретъ да во Цари-гради,
А отъ стараго да всѣхъ до малаго
А повыигралъ поименно. (*Гильф.* № 5).

либо:

Игралъ онъ въ Цариградѣ,
А на выигрышъ беретъ все въ Кіевѣ (*Кир.* II, 37).

Либо является тройственность: Царьградъ, Іерусалимъ, Кіевъ; въ связи съ Кіевомъ «похожденія» Добрыни; иногда они и стоятъ вмѣсто Кіева; именно кіевскія откровенія и должны были заставить догадаться, что пріѣзжій не кто иной, какъ Добрыня. Эта тройственность наигрыша полюбилась, стала формулой, которая развивалась и искажалась:

Ёнъ игрищо игралъ отъ Царяграда,
Другое игралъ отъ Еросолима
Третье игралъ отъ Кіева
И похожденія выигрывалъ Добрынины.
(*Гильф.* № 290; сл. № 292).

Либо: отъ Кіева до Царьграда, отъ Царьграда до Еросалиму, съ Еросалима къ землѣ Сорочинской (Гильф. № 80); струночку играетъ отъ синя моря, Другую играетъ отъ Царяграда, А третьюю отъ Еросалима, А все похожденьицо Добрынюшкино (Гильф. № 306);

Первый разъ игралъ отъ Царяграда,
Другой разъ игралъ отъ Іерусалима,
Третій разъ сталъ наигрывати,
Все свое похожденіе разсказывати (*Рыбн.* III, 16).

Далѣе являются уже искаженія: Онъ съ Кѣева игралъ все до Новаграда, А й съ Новаграда все до Кіева (Гильф. № 43);

Тонцы повелъ отъ Нова́града, Другiе повелъ отъ Царяграда (Гильф. № 65); Ёнъ перву́ (струну) наладилъ съ града съ Кiева, Ёнъ другую наладилъ изъ Чернигова, Ёнъ вѣдь третьюю изъ Каменной Москвы (Гильф. № 207).

169—33 | Формула полюбилась, приладилась къ игрѣ Ставра, Соловья Будимировича, Садка; въ былинѣ о похищенiи Соломоновой жены совѣтуется поставить на корабль гуселышки,

Чтобы сами и гудѣли и тонцы вели,
Тонцы то вели бы съ Царяграда,
Утѣхи то были Iерусалима,
Отпѣвали умъ-разумъ въ буйной головѣ.

Имѣется въ виду волшебное дѣйствiе пѣсни, мелодiи, увлекающей къ любви неудержимо, противъ воли. Съ такими мотивами мы познакомились выше [1]).

Какое значенiе имѣли наигрыши Добрыни помимо цѣлей не совершившагося или неполнаго признанiя? О влiянiи Добрыниной пѣсни говорятъ: «всѣ на пиру прiутихли, сидятъ», либо «призадумались, игры призаслухались»; такой игры «на свѣтѣ не слыхано, на бѣломъ игры не видано». Но есть и болѣе рельефныя выраженiя впечатлѣнiй: Добрыня играетъ сначала «по унывльнёму, по умильнёму», и всѣ призаслушались; затѣмъ заигралъ по веселому: «какъ всѣ они тутъ да разскакалисе, какъ всѣ они затымъ вѣдь расплясалисе». (Гильф. № 49). Таково влiянiе игры въ сагѣ о Бози; пѣсня Добрыни дѣйствуетъ и того страшнѣе: по одному варьянту, когда онъ заигралъ, «всѣ на пиру оглянулися, всѣ на пиру *ужахнулися*»; замѣтимъ, что по одному пересказу (Гильф. № 80) въ Добрынинъ лукъ, «въ тупой конецъ», введены были гуселышки яровчаты и что когда товарищъ Добрыни, Иванъ Дубровичъ, заигралъ на этомъ лукѣ-гусляхъ, всѣ «игроки прiумолкнули, всѣ скоморохи прiослухались».

Мотивъ «страшной» пѣсни примкнулъ къ нашимъ богатырскимъ каликамъ какъ общее мѣсто, настоящее положенiе кото-

---

1) См. выше, стр. 159 слѣд.

раго въ составѣ духовнаго стиха едва-ли отвѣчаетъ его назначенію. Калики просятъ милостыни:

Скричатъ калики зычнымъ голосомъ,
Дрожитъ матушка сыра земля,
Съ деревъ вершины попадали,
Подъ княземъ конь окорачился,
А богатыри съ коней попадали
. . . . . . . . . . . . . . .
Съ теремовъ верхи повалилися,
А съ горницъ охлопья попадали,
Въ погребахъ питья всколебалися

(*Безсоновъ*, Калики I, № 4, стр. 9—10; сл. № 5, стр. 21).

| Я полагаю, что все это — разбросанныя черты мотива о 34—170
«страшной» игрѣ Добрыни, непонятныя въ настоящей ихъ связи, какъ загадочными являются гусельщики, влитые въ пуговки Чурилы, если не возвести ихъ къ искаженному въ нихъ оригиналу. Въ былинѣ о Добрынѣ въ отъѣздѣ могли слиться два мотива: a) мужъ возвращается съ отлучки на свадьбу жены, даетъ знать о себѣ перстнемъ, удаляетъ соперника; b) жена похищена, мужъ является переодѣтый скоморохомъ, ужасаетъ всѣхъ своей игрой и пользуется суматохой, чтобы увезти жену. Послѣдній мотивъ «похищенія» могъ указать старой пѣснѣ ея мѣсто въ свадебномъ ритуалѣ, въ связи съ обрядовымъ переживаніемъ «умыканія»; въ этомъ ритуалѣ она осталась (напримѣръ, въ Польшѣ и у болгаръ) и въ той формѣ, въ которой она теперь популярна, то-есть съ мотивомъ возвращающагося изъ отлучки мужа. Можетъ быть, и въ пѣснѣ о возвращеніи отразились бытовыя черты, связывавшія ее съ одной изъ древнихъ формъ брака, устраненныхъ жизнью, но сохранившихся въ свадебной символикѣ. Я имѣю ввиду обычай, по которому вдова становилась собственностью клана, который самовластно распоряжался ея вторичнымъ бракомъ; наиболѣе извѣстенъ институтъ левирата, отдававшій вдову старшаго брата въ жены младшему. Древняя легенда о женихахъ Пенелопы отразила, по мнѣнію Крука, такія именно отношенія: Одиссей въ отлучкѣ, его считаютъ погибшимъ, женихи

Пенелопы — это члены клана, предъявившіе свои притязанія по праву; Гомеру эти отношенія были уже неясны, и законное требованіе представилось ему насиліемъ. Въ пѣсняхъ о «мужѣ на свадьбѣ жены» ее принуждаютъ къ второму браку родные, отецъ, братья и сестры (скандинавская баллада, сербская пѣсня), тесть (албанская пѣсня); Владиміръ насильно выдаетъ жену Добрыни за его названнаго брата Алёшу, притомъ меньшаго. Посягнуть на жену побратима такъ же преступно, какъ и въ подобныхъ отношеніяхъ кумовства[1]); но зачѣмъ понадобился здѣсь этотъ мотивъ преступности? Въ западныхъ параллеляхъ къ нашему сюжету говорится о предателѣ, сообщающемъ ложную вѣсть о смерти мужа; этого достаточно; предателемъ является и Алёша; его побратимство либо double emploi, либо замѣнило болѣе древнія представленія: въ началѣ дѣло могло идти о родичѣ, братѣ мужа; оттуда его притязанія на вдову.

---

1) Гетеризмъ и т. д., l. c. стр. 804.

## III.

### Языкъ поэзіи и языкъ прозы.

#### I.

Никто не задумается отвѣтить на вопросъ, предполагаемый 35—171 этимъ заглавіемъ, и отвѣтитъ фразой, выражающей огульное впечатлѣніе, въ которомъ личные вкусы, какъ бы они ни были разнообразны, сошлись въ единствѣ унаслѣдованнаго преданія. Изучить это преданіе въ его фактическомъ развитіи и генезисѣ, значило-бы объяснить или узаконить и самое впечатлѣніе. Въ слѣдующихъ строкахъ я намѣчаю лишь путь, по которому можно было-бы пойдти изслѣдователю, если-бы всѣ необходимые для того факты были подъ рукою.

Дѣло идетъ объ отличіи языка поэзіи и языка прозы. Мы скажемъ, не обинуясь: языкъ поэзіи съ лихвой орудуетъ образами и метафорами, которыхъ проза чуждается; въ ея словарѣ есть особенности, выраженія, которыя мы не привыкли встрѣчать внѣ ея обихода, ей свойственъ ритмическій строй рѣчи, котораго, за исключеніемъ нѣкоторыхъ моментовъ аффекта, чуждается обыденная, дѣловая рѣчь, съ которой мы обыкновенно сближаемъ прозу. Я говорю о ритмическомъ строѣ, не имѣя ввиду ритмъ стиха, заостреннаго или незаостреннаго риѳмой: если для Гёте поэзія становится таковой лишь при условіи ритма и риѳмы (Leben III, II), то мы уже успѣли пріучиться къ «стихо-

твореніямъ» въ прозѣ (Тургеневъ), къ стихамъ, не знающимъ
размѣра, но производящимъ впечатлѣніе поэзіи (Walt Whitman),
какъ съ другой стороны знаемъ «цвѣтущую», поэтическую прозу,
облекающую порой весьма низменное содержаніе. Шереръ допу-
скаетъ и эпосъ въ прозѣ, историческое произведеніе въ стилѣ
эпопеи и не въ стихахъ; но мы, разумѣется, не сочтемъ поэзіей
172—36 науч|ную тему потому лишь, что она изложена стихами, съ
обиліемъ образовъ и соотвѣтствующимъ реторическимъ при-
боромъ.

Таково наше впечатлѣніе, и мы, естественно, склонны заключить, что выборъ того или другого стиля или способа выраженія органически обусловленъ содержаніемъ того, что мы назовемъ поэзіей или прозой по существу и къ чему подберемъ соотвѣтствующее опредѣленіе. Но вѣдь содержаніе мѣнялось и мѣняется: многое перестало быть поэтичнымъ, что прежде вызывало восторгъ или признаніе, другое водворилось на старое мѣсто, и прежніе боги въ изгнаніи. А требованія формы, стиля, особаго языка въ связи съ тѣмъ, что считается поэтическимъ или прозаически-дѣловымъ, осталось то-же. Это и даетъ право отнестись къ поставленному нами вопросу опредѣленно-формально: что такое языкъ поэзіи и языкъ прозы? Отличіе ощущается, требуется, несмотря на историческія измѣненія, которыя могли произойти въ составѣ того или другого стиля.

Французскіе Parnassiens утверждали, что у поэзіи такой-же спеціальный языкъ, какъ у музыки и живописи, и у него своя особая красота. Въ чемъ-же состоитъ она? спрашиваетъ Бурже. Не въ страсти, потому что самый пылкій любовникъ можетъ излить свое чувство въ трогательныхъ стихахъ, далеко не поэтичныхъ; не въ истинѣ идей, потому что величайшія истины геологіи, физики, астрономіи едва-ли подлежатъ поэзіи. Наконецъ, не въ краснорѣчіи. И вмѣстѣ съ тѣмъ и краснорѣчіе, и истина, и страсть могутъ быть въ высшей степени поэтичны—при извѣстныхъ условіяхъ, которыя и даны въ спеціальныхъ свойствахъ поэтическаго языка: онъ долженъ вызывать, подсказывать образы

или настроеніе сочетаніями звуковъ, такъ тѣсно связанныхъ съ тѣми образами или настроеніями, что они являются какъ-бы ихъ видимымъ выраженіемъ.

Мнѣ нѣтъ нужды останавливаться на разборѣ этой школьной теоріи; важно признаніе особаго поэтическаго стиля; это понятіе и слѣдуетъ поставить въ историческое освѣщеніе.

Различая языкъ поэзіи отъ языка прозы, Аристотель (Риторика, кн. III, сл. 2) дѣйствуетъ, какъ протоколистъ, записывающій свои наблюденія надъ фактами, распредѣляющій ихъ по широкимъ категоріямъ, оставляя между ними переходныя полосы и не подводя общихъ итоговъ. Главное достоинство стиля — это ясность, говоритъ онъ; стиль не долженъ быть «ни слишкомъ низокъ, ни слишкомъ высокъ», но долженъ подходить (къ предмету рѣчи); и *поэтическій стиль, конечно, не низокъ,* но онъ не подходитъ къ ораторской рѣчи. Изъ именъ и глаголовъ тѣ отличаются ясностью, которые вошли во все|общее употребленіе. 37—173
Другія имена, которыя мы перечислили въ сочиненіи, касающемся поэтическаго искусства (Поэтика, гл. 23), дѣлаютъ рѣчь не низкой, а *изукрашенной*, такъ какъ отступленія (отъ рѣчи обыденной) способствуетъ тому, что рѣчь кажется болѣе *торжественной:* вѣдь люди такъ же относятся къ стилю, какъ къ иноземцамъ — и своимъ согражданамъ. Поэтому-то слѣдуетъ придавать языку характеръ *иноземнаго*, ибо люди склонны удивляться тому, что (приходитъ) издалека, а то, что возбуждаетъ *удивленіе* — пріятно. Въ стихахъ многое производитъ такое дѣйствіе и годится тамъ (то-есть въ поэзіи) потому, что и предметы и лица, о которыхъ (идетъ) тамъ рѣчь, болѣе удалены (отъ житейской прозы). Но въ прозаической рѣчи такихъ средствъ гораздо менѣе, потому что предметъ ихъ менѣе возвышенъ; здѣсь было-бы еще непріятнѣе, если бы рабъ, или человѣкъ слишкомъ молодой, или ктонибудь, говорящій о слишкомъ ничтожныхъ предметахъ, выражался возвышеннымъ слогомъ. Но и здѣсь прилично говорить то принижая, то возвышая слогъ сообразно (съ трактуемымъ предметомъ).

Холодность стиля, продолжаетъ Аристотель (гл. 3), происходитъ: 1) отъ употребленія сложныхъ словъ, 2) отъ необычныхъ выраженій, 3) отъ ненадлежащаго пользованія эпитетами и 4) отъ употребленія неподходящихъ метафоръ. Здѣсь мы снова переходимъ къ вопросу объ отличіяхъ поэтическаго слога: не слѣдуетъ употреблять эпитеты длинные, неумѣстно и въ большомъ числѣ; *въ поэзіи*, напримѣръ, вполнѣ возможно назвать *молоко бѣлымъ*, въ прозѣ же (подобные эпитеты) совершенно неумѣстны; если ихъ *слишкомъ много*, они обнаруживаютъ (риторическую искусственность) и доказываютъ, что *разъ нужно ими пользоваться, это есть уже поэзія*, такъ какъ употребленіе ихъ измѣняетъ обычный характеръ рѣчи и сообщаетъ стилю оттѣнокъ чего-то *чуждаго*. . . Люди употребляютъ *сложныя слова*, когда у даннаго понятія нѣтъ названія, или когда легко составить сложное слово; таково, напримѣръ, слово χρονοτριβεῖν — времяпрепровожденіе; *но если (такихъ словъ) много, то (слогъ дѣлается) совершенно поэтическимъ*. Употребленіе двойныхъ словъ всегда свойственно поэтамъ, пишущимъ *дивирамбы*, такъ какъ они любители *громкаго*, а употребленіе *старинныхъ словъ* — поэтамъ *эпическимъ*, потому что (такія слова заключаютъ въ себѣ) нѣчто *торжественное* и *самоувѣренное*. (Употребленіе-же) *метафоры* (свойственно) *ямбическимъ* стихотвореніямъ, которыя . . . . пишутся теперь . . . . Есть метафоры, которыя не слѣдуетъ употреблять: однѣ потому, что (онѣ имѣютъ) смѣшной смыслъ, почему и авторы
174—38 комедій употребляютъ метафоры; другія потому, что | смыслъ ихъ слишкомъ торжественъ; кромѣ того (метафоры имѣютъ) неясный смыслъ, если (онѣ) заимствованы издалека, какъ, напримѣръ, Горгій говоритъ о дѣлахъ «блѣдныхъ» и «кровавыхъ».

Итакъ поэтическій языкъ не низкій, а торжественный, возбуждающій удивленіе, обладающій особымъ лексикономъ, чуждымъ прозѣ, богатымъ эпитетами, метафорами, сложными словами, производящими впечатлѣніе чего-то не своего, чуждаго, поднятаго надъ жизнью, «стариннаго». Стороною затронутъ вопросъ и о *содержаніи* поэзіи: она трактуетъ о предметахъ

возвышенныхъ, удаленныхъ отъ житейской прозы; но суть разсужденія сведена къ занимающей насъ цѣли: къ вопросу о сущности поэтическаго *стиля*. Мы увидимъ далѣе, что въ работахъ, посвященныхъ языку поэзіи и прозы, это существенное отдѣленіе содержанія отъ стиля не всегда бывало соблюдено. Оттуда рядъ неясностей и призрачныхъ опредѣленій. Изъ многаго выберемъ немногое.

Для Гербера отдѣленіе поэзіи отъ прозы наступило съ появленіемъ литературы; тогда то въ человѣчествѣ обнаружилось двойное стремленіе: съ одной стороны усвоить себѣ міръ, какимъ онъ кажется, представляется существующимъ, для чего точная прозаическая рѣчь давала самый подходящій способъ выраженія; съ другой — вообразить себѣ тотъ же міръ, какъ символъ, призракъ, Schein, чего-то божественнаго, чему и послужила чувственно-образная рѣчь, рѣчь первобытнаго индивидуума, которая, поднятая и облагороженная, продолжаетъ существовать въ нашемъ языкѣ, in der Sprache der Gattung; это и есть языкъ поэзіи. Отличіе крайне сбивчивое: вѣдь нашъ языкъ, вообще, языкъ обыденной прозы, представляетъ не суть міровыхъ явленій и объектовъ, а наше о нихъ пониманіе, то, что кажется, стало быть, Schein, и тотъ же Schein долженъ характеризовать и языкъ поэзіи; тамъ и здѣсь безсознательно-условная, символическая образность, несущественная и неощутимая болѣе въ одномъ случаѣ (проза), живая и существенная въ другомъ (поэзія). И что такое поэтическій языкъ первобытнаго «индивидуума»? Если подъ послѣднимъ понять не индивидуальность, а особь, то вѣдь языкъ — явленіе соціальное, хотя-бы и въ узкомъ пониманіи этого слова. Проза, какъ особые стиль и родъ, выдѣлилась на памяти литературы; какъ стиль, ея начала лежатъ за историческими предѣлами, хотя-бы въ формахъ сказки.

Штейнталь нѣсколько разъ обращался къ занимающему насъ вопросу, въ статьяхъ Zur Stylistik, Poësie und Prosa,
Ueber den | Stil. Дѣло шло о стилѣ, а категорія содержанія, 39—175
поэтическаго или прозаическаго, постоянно вмѣшивалась въ

рѣшеніе, и болѣе или менѣе раздѣльнаго результата не получилось.

Я разберу второе изъ указанныхъ выше разсужденій.

Авторъ выключаетъ изъ своего разсмотрѣнія *дѣловую прозу,* противоположную искусству и наукѣ съ ихъ общими, теоретическими цѣлями. Подъ прозой разумѣется *научная проза* (за выключеніемъ научныхъ формулъ) и *краснорѣчіе*, которое характеризуется, впрочемъ, какъ нѣчто побочное, присталое (anhängende Kunst) къ искусству, тогда какъ поэзія всецѣло входитъ въ его область. Неясныя отношенія, въ которыхъ здѣсь поставлены поэзія и краснорѣчіе (ораторское искусство), напоминаютъ постановку этого вопроса у Аристотеля. До сихъ поръ мы въ области стиля: дѣло идетъ о поэтическомъ языкѣ и о языкѣ прозы, но прозы эстетической; тотъ и другой противополагается обыденной, дѣловой прозѣ (Sprache des Verkehrs), какъ вообще практикѣ жизни, а вмѣстѣ съ тѣмъ они отличны другъ отъ друга. Отличіе это обосновывается разборомъ цѣлей практической дѣятельности, искусства и науки, но это указываетъ уже на другой критерій: не стиля и изложенія, а содержанія. Изъ области эстетической прозы исключается вслѣдствіе этого философія и наука, оперирующія отвлеченіями и общими понятіями, ибо ихъ процессы радикально расходятся съ процессомъ искусства, то-есть поэзіи: поэзія раскрываетъ идею въ особи, въ частномъ явленіи (im Einzelnen), въ образѣ, науки вѣдаютъ только идеи абстракціи. Иначе поставлены исторія или исторіографія по отношенію къ эстетической прозѣ, но когда авторъ разбираетъ отличіе пріемовъ работы и характера творчества у историка и поэта, категорія стиля, изложенія снова смѣшивается съ категоріей содержанія. То же слѣдуетъ сказать и объ отдѣлѣ, посвященномъ *«поэтической прозѣ»*. Разумѣются романъ и новелла, и поднимается вопросъ, почему этотъ любимый въ настоящее время литературный родъ обходится безъ стиха. Авторъ видитъ въ этомъ обстоятельствѣ необходимую ступень въ развитіи поэзіи, постепенно спускавшейся на землю, къ темамъ индивидуальной, семейной и соціаль-

ной жизни. Такимъ образомъ мы узнаемъ стороною, что стихъ— принадлежность поэзіи, еще не спустившейся съ облаковъ.

Еще разъ возвращаясь къ языку науки, авторъ разбираетъ, насколько допустимы въ ней элементы красоты, красоты присталой, anhängende Schönheit, которую такъ опредѣляетъ: это форма, которая, пріятно дѣйствуя на чувства, проявляетъ въ
предметѣ, къ ко|торому пристала, исключительно утилитарное 40—176
назначеніе и цѣли. Искусство, поэзія, подскажемъ мы, преслѣдуетъ, стало быть, не утилитарныя цѣли, оно безкорыстно. Одно изъ старыхъ опредѣленій - признаковъ художественнаго творчества, построенное на категоріи содержанія и цѣли.

Анализъ Штейнталя представляетъ много тонкихъ наблюденій и интересныхъ обобщеній, но лишь мало приноситъ къ разъясненію занимающаго насъ вопроса. Поэзія орудуетъ образами, особями; ей свойственъ стихъ; ея красота — не присталая; что въ это понятіе входитъ и стиль, понятно изъ соображеній о присталой красотѣ въ научной прозѣ. Но что же такое красота поэтическаго стиля?

«Essay» Спенсера о «философіи стиля» подошелъ къ рѣшенію вопроса съ другой точки зрѣнія: психо-физической и, если хотите, экономической. Дѣло идетъ не объ отличіяхъ поэтической и прозаической рѣчи, а о стилѣ вообще, но въ результатѣ получается нѣсколько данныхъ для обособленія спеціальнаго языка поэзіи.

Главное требованіе, которому долженъ отвѣтить хорошій стиль—это экономизація вниманія со стороны слушателя или читателя; это требованіе опредѣляетъ выборъ словъ, ихъ распорядокъ въ рѣчи, ея ритмичность и т. д. Слова, которыя мы усвоили въ дѣтствѣ, намъ болѣе внятны, легче суггестивны, чѣмъ равнозначущія имъ, либо синонимы, съ которыми мы освоились лишь позднѣе. Авторъ беретъ примѣры изъ англійскаго языка съ германскими и романскими элементами его словаря: первыми богатъ дѣтскій языкъ, вторые входятъ въ оборотъ уже въ періодъ окрѣпшаго сознанія. Оттого будто бы to think болѣе выразительно, чѣмъ to reflect; русской параллелью было бы сопоставленіе: ду-

мать и размышлять, размышленіе и рефлексія. Той же экономіи вниманія отвѣчаютъ краткія по объему слова, хотя авторъ оговаривается, что краткость не всегда отвѣчаетъ цѣли — быстрѣе остановить вниманіе, скорѣе вызвать впечатлѣніе: порой многосложныя слова, эпитеты, уже въ силу своего объема (size), выразительнѣе своихъ болѣе краткихъ синонимовъ, ибо они даютъ возможность слушателю долѣе остановиться на свойствахъ возбужденнаго ими образа. Примѣры: magnificent — и grand, vast — и stupendous и т. п. По поводу той или другой категоріи словъ слѣдуетъ замѣтить, что соединенныя въ одной парѣ далеко не равнозначущія, а вызываютъ при одномъ и томъ же понятіи неодинаковыя ассоціаціи; что синонимовъ въ сущности нѣтъ, если подъ этимъ словомъ разумѣть нѣчто тождественное, покрывающееся безъ остатка,
177—41 | что если допустить сосуществованіе to think и to reflect въ оборотѣ дѣтской рѣчи, они отразили бы безсознательно нѣкоторый оттѣнокъ пониманія, хотя и не тотъ, съ какимъ мы ихъ употребляемъ. Съ этой точки зрѣнія можно защитить введеніе иностранныхъ словъ, если они плодятъ ассоціаціи идей, которыя свои, народные синонимы не вызываютъ.

Экономіи вниманія отвѣчаетъ и ономатопея: слова съ звуковой образностью. Если вы выразили абстрактнымъ, неживописнымъ словомъ пониманіе удара, паденія и т. п., мысль должна поработать, чтобы представить себѣ реальное впечатлѣніе самаго акта; эта работа становится лишней, когда вы услышите: бацъ, трахъ! И въ Лету бухъ! По той же причинѣ конкретныя слова выразительнѣе отвлеченныхъ, ибо мы мыслимъ не отвлеченіями, а частностями и особенностями, и намъ стоитъ труда перевести отвлеченное выраженіе въ образное.

Тотъ же принципъ, какой руководилъ выборомъ словъ, прилагается и къ конструкціи, къ послѣдовательности рѣчи. Авторъ выходитъ изъ примѣра: англичанинъ, нѣмецъ, русскій говорятъ: вороная лошадь; французы, италіанцы: лошадь вороная, cheval noir. Произнеся слово «лошадь», вы вызываете въ слушателѣ извѣстный ему образъ, но непремѣнно окрашенный, и окрашен-

ный случайно: вы можете себѣ представить гнѣдую лошадь, саврасую и т. д., ибо элементъ «вороной» еще не задержалъ, не упрочилъ вашего вниманія; когда онъ выраженъ, вы удовлетворены въ случаѣ его совпаденія съ той окраской, которую вы дали вашему внутреннему образу, въ противномъ случаѣ вы начнете разрушать его, чтобы пристроить къ нему навязанное вамъ впечатлѣніе. Иначе при конструкціи «вороная лошадь» вы получили темный, черный фонъ, готовый къ воспріятію тѣхъ контуровъ, которые вамъ подскажетъ слово «лошадь». Это — экономія вниманія. Отсюда выводъ, опредѣляющій взглядъ Спенсера на идеальную конструкцію рѣчи: опредѣляющее раньше опредѣляемаго, нарѣчіе раньше глагола, сказуемое раньше подлежащаго, все, относящееся къ уясненію перваго и второго, ранѣе ихъ самихъ; подчиненное предложеніе раньше главнаго и т. д. «Велика Эфесская Діана», красивѣе и экономичнѣе обычнаго: Эфесская Діана велика. Другими словами: нормальной является обратная, косвенная конструкція рѣчи, она, въ сущности, — прямая. Разумѣется, она рекомендуется съ ограниченіями: въ сложной фразѣ или сочетаніи предложеній, гдѣ другъ за другомъ накопляются
опредѣленія, а опредѣлимое яв|ляется гдѣ-то въ концѣ, трудно 42—178
бываетъ разобраться, слѣдить за послѣдовательностью накопленій, ввиду ожидаемой, невыясненной пока цѣли. Для этого надо извѣстное усиліе ума, a greater grasp of mind, усиліе вниманія; гдѣ же тутъ экономія? Слабому уму, a weak mind, такая конструкція не по силамъ: сложное сочетаніе мыслей онъ выразитъ именно сочетаніемъ, сопоставленіемъ подъ рядъ отдѣльныхъ частей цѣлаго, нѣсколькихъ предложеній; я сказалъ бы: не сподчиненіемъ частнаго цѣлому, а координаціей. Спенсеръ говоритъ, что именно такая конструкція свойственна дикимъ, либо не культурнымъ людямъ. Они скажутъ: Воды, дай мнѣ; либо: Люди, они тамъ были и т. д.

Вся аргументація Спенсера, поскольку мы ее прослѣдили, построена на двухъ посылкахъ: на экономіи силы и на наблюденіи terre-à-terre надъ современными требованіями отъ стиля; онѣ,

видимо, поддерживаютъ другъ друга, но забытъ немаловажный, эволюцiонный факторъ, столь дорогой Спенсеру, и немудрено, что построенное имъ зданiе оказывается призрачнымъ. Стиль долженъ быть яснымъ — для слушателя; авторъ, писатель, не принимается во вниманiе; правда, онъ пишетъ для слушателя, языкъ, равно какъ и стиль — явленiе соцiальнаго порядка, и въ этомъ отношенiи постановка вопроса не грѣшитъ. Ясность стиля обусловлена сбереженiемъ усилiй вниманiя: это психофизическая посылка; вторая выходитъ изъ нея и вмѣстѣ подсказана наблюденiемъ надъ эффектностью, или лучше аффективностью непрямой, обратной конструкцiи: Велика Дiана Эфесская! Отсюда общiй выводъ, оказывающiйся, однако, въ противорѣчiи съ принципомъ сбереженiя вниманiя: простые люди, дикари, любятъ координировать впечатлѣнiя и формы ихъ выраженiя. Это — первый фактъ, изъ отмѣченныхъ Спенсеромъ, вводящiй насъ въ историческую эволюцiю стиля, особенно поэтическаго, въ сравнительную исторiю синтаксиса, наконецъ, въ вопросъ о психологическихъ или другихъ причинахъ тѣхъ сочетанiй, которыя авторъ типически выразилъ въ формулахъ: вороная лошадь и — лошадь вороная.

Вопросъ объ экономiи вниманiя этимъ не исчерпанъ: фигуры рѣчи, синекдоха, метонимiя, simile, метафора — всѣ онѣ отвѣчаютъ тому же требованiю конкретности, чтобы спасти насъ отъ необходимости безсознательно переводить абстракцiи въ образныя формы. Достоинство стиля состоитъ именно въ томъ, чтобы доставить возможно большее количество мыслей въ возможно меньшемъ количествѣ словъ; словъ суггестивныхъ — по привычкѣ, звукоподражательному элементу, конкретныхъ; такъ подскажетъ
179—43 всякiй, слѣдившiй за соображенiями | Спенсера. Здѣсь мы и подходимъ къ вопросу объ особенностяхъ поэтическаго стиля. Постоянное употребленiе словъ и формъ, выразительныхъ (forcible) сами по себѣ и по возбуждаемымъ ими ассоцiацiямъ, и даетъ въ результатѣ тотъ особый стиль, который мы называемъ поэтическимъ. Поэтъ употребляетъ символы, эффектность которыхъ подсказываетъ ему инстинктъ и анализъ. Оттуда отличiе его языка

отъ языка прозы: неконченные періоды, частыя элизіи, опущеніе словъ, безъ которыхъ проза не могла бы обойтись. Особое впечатлѣніе поэтическаго языка объясняется тѣмъ, что онъ слѣдуетъ законамъ вразумительной (effective?) рѣчи и вмѣстѣ съ тѣмъ подражаетъ естественному выраженію аффекта: если содержаніе поэзіи—*идеализація аффекта*, то ея стиль—*идеализованное его выраженіе*. Какъ композиторъ пользуется кадансами, въ которыхъ выражаются человѣческая радость и симпатія, печаль и отчаяніе, и извлекаетъ изъ этихъ зародышей мелодіи, подсказывающія тѣ же, но *возвышенныя* ощущенія, такъ и поэтъ развиваетъ изъ типическихъ формулъ, въ которыхъ человѣкъ проявляетъ свою страсть и чувства, тѣ особыя сочетанія словъ, въ которыхъ повышенныя (concentrated) страсть и чувство находятъ свое настоящее выраженіе.

Переходя къ ритму и риѳмѣ, мы не оставляемъ поэзіи — и принципа экономіи вниманія. Объясненіе ритма послужитъ оправданіемъ и риѳмы. Неравномѣрно наносимые намъ удары заставляютъ насъ держать мускулы въ излишнемъ, порой не нужномъ напряженіи, потому что повторенія удара мы не предвидимъ; при равномѣрности ударовъ мы экономизируемъ силу. Вотъ объясненіе ритма.

Итакъ: поэзія употребляетъ выразительныя, конкретныя слова, вызывающія ассоціацію; инверсія и опущенія — въ ея обиходѣ. Все это, по Спенсеру, требованія стиля вообще, не повышеннаго. Поэтическому свойственны ритмъ и риѳма; но замѣчено, что тотъ и другая встрѣчаются и въ прозѣ, вторая болѣе спорадически, чѣмъ первый. Повышенность поэтическаго содержанія и аффекта объясняется *идеализаціей аффекта*. Аффектъ, повышенность нерѣдко отмѣчаются, какъ особыя свойства поэтическаго языка; такъ напримѣръ, у Кардуччи: мнѣ кажется, говоритъ онъ, что, въ сравненіи съ прозой, поэзія, какъ искусство, и со стороны формы зиждется на *повышенномъ*, по крайней мѣрѣ, на одинъ градусъ, *настроеніи* (intonazione), ибо она предполагаетъ особое расположеніе духа въ творящемъ и воспринимаю-

щемъ, что и даетъ въ результатѣ тотъ художественный феноменъ,
180—44 который мы зовемъ поэзiей, въ отличiе отъ другого такого-же | феномена артистической прозы. Въ обоихъ случаяхъ дѣло идетъ о стилѣ. Относительно повышенной «интонацiи» напомню слова Бурже по поводу парнасцевъ: всякiй аффектъ повышаетъ выраженiе, но не всякое словесное выраженiе аффекта есть непремѣнно поэзiя. Графъ Левъ Толстой (Что такое искусство?) не принялъ во вниманiе очевидности этого факта, когда главнымъ свойствомъ искусства призналъ «зараженiе» другихъ тѣмъ чувствомъ, которое испыталъ самъ художникъ. «Видъ самаго некрасиваго страданiя можетъ сильнѣйшимъ образомъ заразить насъ чувствомъ жалости или умиленiя и восхищенiя передъ самоотверженiемъ или твердостью страдающаго». При чемъ тутъ искусство? Искренность и сила аффекта всегда заразительны и внѣ художественнаго ихъ выраженiя.

## II.

Основы поэтическаго языка тѣ же, что и языка прозы: та-же конструкцiя, тѣ-же риторическiя фигуры синекдохи, метономiи и т. п.; тѣ-же слова, образы, метафоры, эпитеты. Въ сущности, каждое слово было когда-то метафорою, одностороннеобразно выражавшей ту сторону или свойство объекта, которая казалась наиболѣе характерною, показательною для его жизненности. Обогащенiе нашего знанiя объекта выясненiемъ другихъ его признаковъ совершалось на первыхъ порахъ путемъ сопоставленiя съ другими, сходными или несходными объектами по категорiямъ образности и предполагаемой жизнедѣятельности. Таковы основы того процесса, который я назвалъ психологическимъ параллелизмомъ: въ сопоставленiи предметы взаимно освѣщались; выяснялись и нѣкоторыя общiя понятiя, переносившiяся на оцѣнку новыхъ явленiй, входившихъ въ кругозоръ. Чѣмъ шире становился кругъ сопоставленiй, чѣмъ чаще ассоцiацiи по

отдѣльнымъ признакамъ, тѣмъ полнѣе наше пониманіе объекта
въ безсознательномъ противорѣчіи съ односторонне-графическимъ
опредѣленіемъ слова — метафоры. Когда мы произносимъ слово:
домъ, хата и т. п., мы соединяемъ съ нимъ какой-то общій
комплексъ признаковъ (строеніе, назначенное для жилья, огороженное пространство и т. п.), который каждый дополняетъ со-
гласно съ собственнымъ опытомъ; но если мы говоримъ не объ
извѣстномъ намъ домѣ, образъ котораго почему бы то ни было
запечатлѣлся въ нашей памяти, намъ дорогъ, а о домѣ вообще,
о наймѣ дома и т. п., очертанія того, что мы обозначаемъ этимъ
словомъ, намъ не присущи, мы ихъ себѣ не представ|ляемъ. 45—181
Слово стало носителемъ понятія, вызываетъ только ассоціаціи
понятій, не образовъ, которые могли бы вызвать новыя сопоставленія съ другими образами и новыя перспективы обобщеній. Въ результатѣ — обѣдненіе ассоціацій реально-живописныхъ и психологическихъ. Языкъ поэзіи, подновляя графическій элементъ слова, возвращаетъ его, въ извѣстныхъ границахъ, къ той работѣ, которую когда-то продѣлалъ языкъ, образно усваивая явленія внѣшняго міра и приходя къ обобщеніямъ путемъ реальныхъ сопоставленій. Всѣ мы, не поэты, способны, въ минуты аффекта, печальнаго или веселаго, вживаться въ формы реальности, видимой или вызванной фантазіей, воспоминаніемъ, и отъ ея образовъ увлекаться къ новымъ видѣніямъ и обобщеніямъ. Но это явленіе спорадическое; въ поэзіи это органическая принадлежность стиля. Какъ она выработалась?

Начну съ музыкальнаго элемента. Онъ присущъ звукамъ языка, мы его ощущаемъ, порой ищемъ созвучій. Фонетика слова бываетъ показательна сама по себѣ, парнасцы зашли слишкомъ далеко въ своемъ пониманіи его звукового элемента, но психофизика (Фехнеръ) не отрицаетъ самаго факта. При музыкальномъ исполненіи эта сторона рѣчи должна была сказываться ярче; а поэзія родилась и долгое время существовала совмѣстно съ пѣніемъ.

Съ пѣніемъ, упорядоченнымъ ритмованной пляской.

Ритмъ, равномѣрная послѣдовательность движеній, ударовъ и т. д., принадлежитъ къ органическимъ условіямъ и требованіямъ нашего физіологическаго и психическаго строя; на этомъ фонѣ развились и его позднѣйшія эстетическія цѣли. Экономія вниманія, о которой говоритъ Спенсеръ по поводу стиля, есть экономія силы; разбросанные во времени удары, разбрасываютъ и усилія, употребленныя для ихъ отраженія, равномѣрность напряженія сохраняетъ ихъ, нормируя розмахъ и отдыхъ. Издавна извѣстны пѣсни, сопровождающія въ народѣ физическій трудъ, совпадающія съ его кадансомъ и поддерживающія его: такова наша «дубинушка», пѣсни египетскихъ женщинъ за ручнымъ жерновомъ, сардинскихъ крестьянъ на молотьбѣ и т. п.[1]). На степени, видимо, болѣе отдаленной отъ требованій чисто физіологическаго порядка, стоитъ наша любовь къ параллельно построеннымъ формуламъ, части которыхъ объединены одинаковымъ паденіемъ ударенія, иногда поддержаннымъ созвучіемъ (ὁμοτέ-
182—46 λευτον), | риѳмой или аллитераціей и содержательно-психологическимъ параллелизмомъ членовъ предложенія. Примѣры: Ueber *Stock* und *Stein;* особенно часто въ старо-германскихъ юридическихъ формулахъ: toe *grée* ende *grónd*, toe *sétten,* toe *héllen;* mit *téle* and mith *réthe;* вертится, какъ *бѣсъ,* и повертка *въ лѣсъ* (сорока); *не свивайся трава съ павиликой, не свыкайся молодецъ съ дѣвицей* и т. п. Въ пѣснѣ, ритмованной сплошь подъ тактъ пляски, такого рода созвучія могли повторяться чаще; оттуда явленіе риѳмы; ея особое развитіе въ романской поэзіи могло быть поддержано и вліяніемъ искусственной риторической прозы, унаслѣдованной отъ классиковъ средневѣковою проповѣдью, но это не измѣняетъ вопроса генезиса. Удареніе выдвигало извѣстныя слова надъ другими, стоявшими въ интервалахъ, и если такія слова представляли еще и содержательное соотвѣтствіе, то́, что я разобралъ подъ названіемъ «психологическаго параллелизма», къ риторической связи присоединялась и другая.

---

1) См. выше, стр. (14—15) 243—4.

Такъ выдѣлялись формулы, пары или группы словъ, объединенныхъ отношеніями не только акта, но и образовъ и вызываемыхъ ими понятій. Формулы могли быть разнообразныя; полюбились тѣ, которыя были или казались суггестивнѣе; отъ нихъ пошло дальнѣйшее развитіе. Соколъ унесъ лебедь бѣлую, молодецъ увезъ, взялъ за себя дѣвушку: вотъ схема, части которой объединены параллелизмомъ образовъ и дѣйствій; равномѣрное паденіе ритма должно было закрѣпить совпаденіе сокола — молодца, дѣвицы — лебеди, унесъ — увезъ и т. д. Части этой формулы и другихъ, ей подобныхъ, такъ крѣпки другъ другу, такъ соприсущи сознанію, что одна часть можетъ идти за другую: соколъ-лебедь можетъ вызвать представленіе о молодцѣ и дѣвушкѣ; соколъ становится показателемъ молодца, жениха; либо части схемы сплетаются такъ причудливо, что дѣйствіе или образы одной переносятся въ другую, и наоборотъ. Такъ изъ психологическаго параллелизма, упроченнаго ритмическимъ чередованіемъ, развились символы и метафоры пѣсеннаго, поэтическаго языка, и становится понятнымъ спеціальный источникъ его образности. Она должна была поднять вообще образный элементъ слова тамъ, гдѣ онъ уже успѣлъ стереться въ обиходѣ обыденной, немѣрной рѣчи: оживали въ новомъ окруженіи старыя слова — метафоры; обиліе эпитетовъ, давно отмѣченное какъ признакъ поэтическаго стиля, отвѣчаетъ тому же требованію: въ словѣ подчеркивались реальныя черты образа или одна какая-нибудь черта, которая выдѣляла его и часто становилась неотдѣлимой отъ слова.

Основы поэтическаго стиля — въ послѣдовательно проведен-
номъ и | постоянно дѣйствовавшемъ принципѣ ритма, упорядо- 47—183
чившемъ психологически-образныя сопоставленія языка; психологическій параллелизмъ, упорядоченный параллелизмомъ ритмическимъ.

Наблюденія надъ пѣснями разныхъ народовъ, стоявшихъ внѣ круга обоюдныхъ вліяній, приводятъ къ заключенію, что нѣкоторыя простѣйшія поэтическія формулы, сопоставленія, символы, метафоры могли зародиться самостоятельно, вызванные тѣми же

психическими процессами и тѣми же явленіями ритма. Сходство условій вело къ сходству выраженія; отличія бытовыхъ формъ, фауны и флоры и т. п. не могли не отразиться на подборѣ образовъ, но качества отношеній, источникъ символизма, являлись тѣ же. Гдѣ не знали сокола, другой хищникъ могъ быть символомъ жениха, дѣвушка — другимъ цвѣткомъ тамъ, гдѣ не цвѣтетъ роза.

Если относительно легко представить себѣ условія зарожденія поэтическаго стиля, то исторію его древняго развитія и обобщенія можно построить развѣ гипотетически. Можно представить себѣ, что гдѣ-нибудь, въ обособленной мѣстности, въ небольшой группѣ людей, раздается, пляшется и ритмуется простѣйшая пѣснь и слагаются зародышныя формы того, что мы называемъ впослѣдствіи поэтическимъ стилемъ. То же явленіе повторяется, самозарождается по сосѣдству, на разныхъ пунктахъ того же языка. Мы ожидаемъ общенія пѣсенъ, сходныхъ по бытовой основѣ и выраженію. Между ними происходитъ подборъ, содержательный и стилистическій; болѣе яркая, выразительная формула можетъ одержать верхъ надъ другими, выражавшими тѣ же отношенія, какъ напримѣръ, въ области гномики одно и то же нравственное положеніе могло быть выражено различно, а понравилось въ одной или двухъ схемахъ-пословицахъ, которыя и удержались. Такъ на первыхъ же порахъ изъ разнообразія областныхъ пѣсенныхъ образовъ и оборотовъ могло начаться развитіе того, что въ смыслѣ поэтическаго стиля мы можемъ назвать κοινή: таковъ стиль іонійскаго эпоса и дорійской хоровой лирики, діалогическія формы которой остались обязательными для хоровыхъ партій аттической драмы V-го вѣка. Такъ слагался, изъ общенія говоровъ, и тотъ среднiй, центральный языкъ, которому суждено было направиться, при благопріятныхъ историческихъ условіяхъ, къ значенію литературнаго языка. Слѣдующіе примѣры касаются отношенія діалектовъ къ литературному κοινή, но освѣщаютъ и поставленный мною вопросъ: какъ обобщался поэтическій стиль?

Уже Я. Гриммъ, Гофманъ и Гебель, а въ послѣднее время Бёк|кель и фонъ Гауфенъ обратили вниманіе на нѣкоторыя съ 48—184
виду загадочныя явленія въ области западной народной пѣсни: народъ поетъ не на своихъ діалектахъ, а на литературномъ языкѣ, либо на языкѣ, повышенномъ, близкомъ къ литературному. Такъ въ Германіи, во Франціи, Австріи. Гофманъ объяснялъ это психологически: какъ народъ въ своихъ пѣсняхъ стремится въ сферу болѣе высокихъ чувствъ и міросозерцанія, возвышающаго его надъ прозаической дѣйствительностью, предпочитаетъ сѣдую древность своей неприглядной дѣйствительности, охотнѣе общается съ сказочными королями, маркграфами и рыцарями, чѣмъ съ своимъ братомъ, такъ и въ языкѣ пѣсенъ онъ старается возвыситься надъ уровнемъ своего житейскаго говора. Подобное мнѣніе высказывалъ Шанфлёри, характеризуя языкъ французскихъ пѣсенъ: пѣвецъ, творящій пѣсню, ярко сознаетъ свою личность и для выраженія этого самосознанія выбираетъ и особую оттѣняющую его форму, которую находитъ въ языкѣ культурнаго класса;— Böckel видитъ въ этомъ выборѣ естественное желаніе поднять серьозную пѣсню, напримѣръ балладу, на высоту ея содержанія, котораго не выразить въ формахъ діалекта: діалекты слишкомъ не патетичны.

Наблюденія надъ языкомъ пѣсни оттѣняются наблюденіями надъ стилемъ сказки. Тогда какъ французскія сказки сказываются на діалектахъ и лишь въ рѣдкихъ случаяхъ употребляется литературный языкъ, въ пѣсняхъ наблюдается обратное явленіе, и не только во Франціи, но и въ Норвегіи (по замѣчанію Мое) и на Литвѣ. Языкъ литовскихъ сказокъ сильно отличается отъ пѣсеннаго, говоритъ Бругманъ: послѣдній держится, такъ сказать, высокаго стиля, словарь и грамматика во многихъ случаяхъ разнятся отъ обычной разговорной рѣчи, суффиксы не даютъ возможности заключить о характерѣ мѣстныхъ говоровъ.

Мнѣ уже привелось коснуться повышеннаго, «литературнаго» языка народной пѣсни, и я поставилъ себѣ вопросы, не рѣшая ихъ: въ какихъ пѣсенныхъ областяхъ особенно прояв-

ляется эта склонность, или и не проявляется вовсе? Она казалась мнѣ понятною въ балладахъ, въ любовныхъ пѣсняхъ, переселяющихся изъ одной провинціи въ другую и нерѣдко обличающихъ вліяніе города; иное мы ожидаемъ отъ пѣсенъ дѣтскихъ, обрядовыхъ и т. п. [1]). Новѣйшія наблюденія подтверждаютъ эту точку
185—49 зрѣнія, открывая и новыя. | Оказывается, что въ областяхъ, отдаленныхъ отъ большой исторической дороги, либо жившихъ когда то самостоятельною политическою жизнью, въ пѣснѣ господствуютъ мѣстные діалекты: такъ въ Дитмаршѣ, у семиградскихъ нѣмцевъ, въ нѣмецкихъ же поселеніяхъ, включенныхъ въ иноязычную среду, напримѣръ въ Kuhländchen, въ Италіи, Провансѣ, Гаскони. Иначе въ средней Германіи и на Рейнѣ: здѣсь уже съ XV-го вѣка происходило пѣсенное общеніе между отдѣльными областями, и діалекты настолько сближáлись, что усвоеніе народомъ пѣсни на обще-литературномъ языкѣ не представляло особыхъ затрудненій. Либо наблюдается отличіе по категоріямъ пѣсенъ: въ Нормандіи, Шампани, въ области Меца и французской части Бретани пѣсни не обрядового, балладнаго и т. п. характера поются на общефранцузскомъ языкѣ, тогда какъ другія, раздающіяся во время празднествъ, процессій — на діалектахъ; при этомъ интересно отмѣтить, что древнія и наиболѣе поэтичныя пѣсни послѣдней категоріи, напримѣръ майскія, также отличаются общефранцузскимъ типомъ языка, тогда какъ новыя и болѣе грубыя предпочитаютъ мѣстный говоръ. Въ Швабіи, Баваріи, Фойгтландѣ импровизованныя четверостишія, пѣсни на случай, сатирическія, принадлежатъ діалекту; большинство другихъ поются на языкѣ, близкомъ къ литературному.

Мнѣ думается, что эти факты можно обратить къ освѣщенію занимающаго насъ вопроса: объ образованіи народно-поэтическаго κοινή. На большихъ историческихъ дорогахъ и вообще въ благопріятныхъ условіяхъ сосѣдства и взаимныхъ вліяній діа-

---

1) См. Новыя книги по народной словесности, *Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія* ч. CCXLIV, отд. 2, стр. 172.

лекты общались, сближались формы и словарь, получалось нѣчто
среднее, дѣйствительно шедшее навстрѣчу литературному языку,
когда онъ сложился въ томъ или другомъ центрѣ и сталъ райони-
ровать. Общались въ тѣхъ-же условіяхъ и народныя областныя
пѣсни, и я объясняю этимъ общеніемъ подборъ и выборъ тѣхъ
мелкихъ стилистическихъ формъ и пріемовъ, которые мы пред-
положили самозарождающимися въ началѣ всякой поэзіи. Такъ
сложились, выдѣлившись изъ массы частныхъ явленій, основы
болѣе общаго поэтическаго стиля; его образность и музыкаль-
ность повышали его надъ неритмованнымъ просторѣчіемъ, и это
требованіе повышенности осталось въ сознаніи, даже когда вы-
ражалось нераціонально: французскія и нѣмецкія пѣсни на «ли-
тературномъ» языкѣ могли быть занесены изъ города и сохра-
нить лингвистическую окраску центральнаго, не мѣстнаго говора,
но могли и впервые сложиться въ его формахъ, потому что для
западнаго крестья|нина языкъ горожанъ, литературный, есте- 50—186
ственно казался чѣмъ-то особымъ, повышающимъ пѣсню надъ
сѣрымъ колоритомъ діалекта.

Повышенный языкъ литовскихъ пѣсенъ въ сравненіи съ сказками исключаетъ ли возможность литературныхъ воздѣйствій? Спеціалистамъ рѣшить, чѣмъ объяснить это отличіе: повышеніемъ-ли пѣсеннаго языка и стиля надъ окружающими говорами, или архаизмомъ. Сказка болѣе свободна, постоянныя формулы являются враздробь, не связывая изложенія; изъ пѣсни, говорятъ, слова не выкинешь, что не справедливо, но формула крѣпче держитъ въ ней слово подъ охраной ритма.

Остановлюсь мимоходомъ на отношеніяхъ обрядовой—діалектической и балладной, литературной пѣсни. Языкъ второй—продуктъ общенія, языкъ первой крѣпокъ мѣстному обычаю, формамъ быта, довлѣющимъ самимъ себѣ, не переносимымъ, потому что онѣ коренятся въ жизни. Можно-ли заключить изъ этого, что и соотвѣтствующія поэтическія формулы не переносились изъ одного района въ другой, гдѣ существовали тѣ-же условія быта? Я говорю о формулахъ нѣсколько сложныхъ, о которыхъ нельзя

поднять вопросъ самостоятельнаго зарожденія. Онѣ также могли переноситься, оттѣсняя другія, сходныя и водворяясь въ переходныхъ и новыхъ формахъ языка, участвуя въ томъ общеніи, которое приходило постепенно къ поэтическому κοινή. Такъ нѣкоторые запѣвы проходятъ по всѣмъ говорамъ русскаго и польскаго языковъ, повторяясь и видоизмѣняясь. Гдѣ нибудь они слышались впервые и повліяли заразительно. Если символъ овладѣвающей любви=срываніе цвѣтка объясняется самозарожденіемъ, то запѣвъ: Зеленая рутонька и т. д., раскинувшись далеко, дѣло зараженія, то-есть общенія мѣстныхъ поэтическихъ стилей.

## III.

Чѣмъ болѣе расширялись границы общенія, тѣмъ болѣе на-
коплялось матерьяла формулъ и оборотовъ, подлежавшихъ выбору
или устраненію, и поэтическій κοινή обобщался, водворяясь въ
болѣе широкомъ районѣ. Его отличительная черта — это услов-
ность, выработавшаяся исторически и безсознательно обязываю-
щая насъ къ однимъ и тѣмъ же или сходнымъ ассоціаціямъ
мыслей и образовъ. Изъ ряда эпитетовъ, характеризующихъ
предметъ, одинъ какой нибудь выдѣлялся какъ показательный
для него, хотя-бы другіе были не менѣе показательны, и поэти-
187—51 ческій стиль долго шелъ въ колеяхъ этой услов|ности, въ родѣ
«бѣлой» лебеди и «синихъ» волнъ океана. Изъ массы сопоста-
вленій и перенесеній, выразившихся уже въ формахъ языка,
отложившихся изъ психологическаго параллелизма пѣсни, впо-
слѣдствіи обогащенныхъ литературными вліяніями, отобрались
нѣкоторые постоянные символы и метафоры, какъ общія мѣста
κοινή, съ болѣе или менѣе широкимъ распространеніемъ. Таковы
символы птицъ, цвѣтовъ-растеній, цвѣтовъ-окрасокъ, наконецъ
чиселъ; упомяну лишь о широко распространенной любви къ
троичности, къ трихотоміи. Таковы простѣйшія метафоры: зеле-
нѣть—молодѣть, тучи—враги, битва—молотьба, вѣянье, пиръ;

трудъ — печаль; могила — жена, съ которой убитый молодецъ на вѣки обручился и т. д. Сопоставленія народной пѣсни, въ которыхъ образы внѣшней природы символически чередуются съ человѣческими положеніями, отлились въ условность средневѣковаго нѣмецкаго Natureingang. Источникомъ другого рода общихъ мѣстъ являлись повторенія, объясняемыя захватами пѣсеннаго исполненія; риторическіе пріемы, свойственные возбужденной рѣчи, какъ, напримѣръ, въ южно-славянскихъ, мало-русскихъ, ново-греческихъ, нѣмецкихъ пѣсняхъ формула вопроса, вводящая въ изложеніе, часто отрицающая вопросъ: Što se beli u gori zelenoj? Was zoch si ab irem haubet? Was zog ir abe vom finger? и т. п. Къ общимъ мѣстамъ относятся формулы: вѣщихъ сновидѣній, похвальбы, проклятія, типическія описанія битвы; все это нерѣдко тормозитъ развитіе, но принадлежитъ къ условностямъ народной поэтики. Условность классическихъ и псевдоклассическихъ жанровъ не отличается по существу; протестъ романтиковъ во имя болѣе свободныхъ формъ народной пѣсни въ сущности обратился отъ одной условности къ другой.

Когда въ поэтическомъ стилѣ отложились такимъ образомъ извѣстные кадры, ячейки мысли, ряды образовъ и мотивовъ, которымъ привыкли подсказывать символическое содержаніе, другіе образы и мотивы могли находить себѣ мѣсто рядомъ съ старыми, отвѣчая тѣмъ-же требованіямъ суггестивности, упрочиваясь въ поэтическомъ языкѣ, либо водворяясь не надолго подъ вліяніемъ переходнаго вкуса и моды. Они вторгались изъ бытовыхъ и обрядовыхъ переживаній [1]), изъ чужой пѣсни, народной или художественной, наносились литературными вліяніями, новыми культурными теченіями, опредѣлявшими, | вмѣстѣ съ содержаніемъ 52—188
мысли, и характеръ ея образности. Когда христіанство подняло цѣнность духовной стороны человѣка, принизивъ плоть, какъ что-то грѣховное, подвластное князю міра сего, понятіе физической красоты потускнѣло и повышалось лишь подъ условіемъ

1) Сл. выше, стр. 346.

одухотворенія; вмѣсто яркихъ эпитетовъ должны были явиться полутоны: color di perla — окраска жемчужины — таково впечатлѣніе красавицы у Данте и въ его школѣ. Къ символамъ, выработаннымъ на почвѣ народно-поэтической психологіи, подошли другіе, навѣянные христіанствомъ, подсказанные отраженіями александрійскаго «Физіолога»: солнечный лучъ, проникающій сквозь стекло, не разрушая и не видоизмѣняя его, сталъ иносказаніемъ дѣвственнаго зачатія; пошли въ оборотъ взятыя изъ тѣхъ-же источниковъ аллегоріи феникса, василиска, слона, который, разъ упавъ, не въ силахъ подняться безъ помощи другихъ, тотчасъ-же являющихся на его ревъ; оленя, который будучи раненъ, все-же возвращается на зовъ охотника; пеликана и саламандры; пантеры, привлекающей звѣрей своимъ сладостнымъ ароматомъ; классическія легенды дали образы Нарцисса, Пелея, копье котораго врачевало нанесенныя имъ-же раны и т. п. Средневѣковая поэзія наполнилась такими символами, которымъ кадры были открыты мѣстной выработкой поэтическаго стиля. И въ то-же время старые, народные символы стали служить выраженію новаго содержанія мысли, насколько оно вязалось съ болѣе древнимъ. Пѣтухъ вездѣ вѣстникъ утра, смѣняющаго ночь, бдительности; когда запоетъ пѣтухъ (рѣполовъ и т. д.), недалеко и до утра, поется въ одномъ Schnaderhüpfel; какъ вѣстникъ утра, онъ будитъ; въ христіанскомъ освѣщеніи онъ сталъ символомъ Христа, зовущаго отъ мрака къ свѣту, отъ смерти къ жизни. Воронъ вѣщаетъ что-то недоброе; въ библейскомъ разсказѣ о потопѣ и въ пониманіи христіанства онъ показатель опредѣленнаго злого начала: онъ — дьяволъ, голубь — Св. Духъ. Кукушка приноситъ весну, веселье (такъ у румынъ, нѣмцевъ и пр.), но она-же кладетъ яйца въ чужія гнѣзда; и вотъ румыны разсказываютъ, что кукушка измѣнила куку, слюбившись съ соловьемъ, и съ тѣхъ поръ ищетъ его и жалобно кличетъ; оттуда у нѣмцевъ рядъ новыхъ значеній: кукушка, Gouch — дурень, блудникъ, бастардъ, обманутый мужъ, наконецъ эвфемизмъ вмѣсто чорта; ея прилетъ сулитъ несчастье.

Статистика общихъ мѣстъ и символическихъ мотивовъ поэтическаго стиля, возможно широко поставленная, дала бы намъ возможность приблизительно опредѣлить, какіе изъ нихъ, простые и далеко | распространенные, могутъ быть отнесены къ 53—189
формуламъ, вездѣ одинаково выразившимъ одинаковый психическій процессъ, въ какихъ границахъ держатся другіе, не вліяя и не обобщаясь, показатели мѣстнаго или народнаго пониманія; въ какой мѣрѣ, наконецъ, и на какихъ путяхъ литературныя вліянія участвовали въ обобщеніи поэтическаго языка. Въ такой статистикѣ всегда будутъ недочеты, явятся и новыя категоріи вопросовъ, по которымъ распредѣлится матеріалъ, смѣшенія и переходныя степени, опредѣлимыя лишь частичнымъ анализомъ. Приведу нѣсколько примѣровъ.

Древняя и народная поэзія любила выражать аффекты дѣйствіемъ, внутренній процессъ внѣшнимъ. Человѣкъ печалится — падаетъ, клонится долу; сидитъ, пригорюнившись. *Сидѣнье*, и именно *на камнѣ*, стало формулой грустнаго, тихо-вдумчиваго настроенія. Такъ у Вальтера фонъ деръ Фогельвейде; онъ призадумался, какъ соединить несоединимое, честь съ богатствомъ и милостью Божіей:

Ich saz uf eime steine
Und dahte bein mit beine,
dar ûf sast ich den ellenbogen;
ich hete in mîne hant gesmogen
daz kinne und ein mîn wange.

Въ нашихъ пѣсняхъ дѣвушка сидитъ на камнѣ, плачетъ, что не видитъ милаго; или:

По утру ранешенько, на зарѣ,
Щебетала ласточка на дворѣ,
Всплакала дѣвонюшка на морѣ,
На бѣломъ, горючемъ на камнѣ;

иначе:

Ой на морѣ каминь мармуровый,
На нимъ сыдыть хлопець чернобровый,

горько ему на сердцѣ, онъ «гадоньку думайе», нѣтъ у него «дружыны». Мармуровый камень — это «мраморный» камень, mar-

melstein, pietra marmoria западныхъ заговоровъ и суевѣрныхъ молитвъ: на немъ сидитъ Богородица, I. Христосъ и т. д.

Вдали отъ своихъ, отъ милой, человѣкъ ловитъ всякій образъ, всякую реальную связь, видимо протягивающуюся отъ него на далекую чужбину. Летятъ-ли съ той стороны птицы, или тянутся вереницей облака, или вѣетъ вѣтеръ — они вѣсть подаютъ. Такъ у Бернарда de Ventadorn (Quan la douss' aura venta) и въ Lai de la Dame de Fayel:

190—54 E' quant cele douce ore vente, |
Qui vient de cel douz pais
Ou est cil qui m'atalente,
Volontiers i tour mon vis;
Adonc m' est vis que jel sente
Par desouz mon mantiau gris.

Птицу, вѣтеръ посылаютъ съ вѣстями, наказываютъ съ ними поклонъ, пожеланія; на Мадагаскарѣ въ этой роли является облако; въ нѣмецкихъ, испанскихъ, баскскихъ, шотландскихъ, финскихъ, ново-греческихъ, персидскихъ пѣсняхъ — вѣтеръ. «Вей, вѣтеръ, вей, понеси отъ меня вѣсточку въ Сакину, въ Астрабадъ, поется на южномъ берегу Каспія, обойми ее своими крыльями, прижмись грудью къ груди». Птица — вѣстникъ принадлежитъ къ однимъ изъ самыхъ распространенныхъ мотивовъ народныхъ пѣсенъ.

Образъ птицы встрѣтится намъ въ группѣ формулъ, типически отвѣчающихъ разнымъ стадіямъ *любви*. Отвлеките отъ народной лирической пѣсни ея, часто несложный сюжетъ, и въ остаткѣ получится условная *символика языка* (любить = склоняться, виться, пить, замутить, топтать, срывать и т. д.), результатъ психологическаго процесса, и столь-же условныя *формулы — положенія*, результатъ стилистическихъ наслоеній.

Начну съ а) формулы *желанія:* О еслибъ я былъ (была) бы птичкой, полетѣлъ (полетѣла) бы и т. д.; Wenn ich ein Vöglein wär, so geht ihr Gesang — Tage lang, halbe Nächte lang (Goethe, Faust, I Th., v. 2963—4).

Такъ выражается въ цѣломъ рядѣ пѣсенъ (русскихъ, нѣмецкихъ, французскихъ, новогреческихъ, бретонскихъ) желаніе повидать далекую милую, свою сторонушку.

Въ нѣмецкой пѣснѣ молодецъ желалъ бы быть соколомъ, чтобы полетѣть къ любимой дѣвушкѣ, дѣвушка лебедемъ, дабы отецъ и мать не дознались, куда она удалилась;

Ah! si j'étais belle alouette grise,
Je volerais sur ces mâts de navire

(франц. пѣсня). Случайно мнѣ попалась подъ руки относящаяся сюда пѣсня гребенскихъ козаковъ, судя по стилю, едва-ли изъ старинныхъ:

Кабы я та была на вольная пташичка,
На вольная пташичка—салавеюшка,
Куда здумала-бъ, полетѣла-бъ, |

полетѣла бы въ чистыя поля, въ темный лѣсъ, къ синю морю, 55—191
сѣла бы на березу; стой, бѣлая березонька, не шатайся,

Дай-же мнѣ, вольной пташички, насидѣца,
На всѣ читыри старонушки наглядѣца,
Каторая та старонушка изъ всѣхъ висяляя,
Ва той та старонушки мой другъ разлюбезный.

Такого рода формула, поставленная въ запѣвѣ, могла дать поводъ къ различному развитію. Такъ напримѣръ, въ одной нѣмецкой пѣснѣ:

Wer ich ein wilder Falke, so wolte ich mich schwingen auf,
Ich wolt mich niederlassen auf eines reichen Schuhmachers Haus.

Это вводитъ въ разсказъ о похищеніи красавицы.

Наброски этого мотива встрѣчаются у классиковъ въ разныхъ примѣненіяхъ: если у Еврипида (Финикіянки 163 слѣд.) Антигона желала бы перенестись быстролетнымъ облакомъ, чтобы обнять своего брата, то въ Федрѣ (732 слѣд.) желаніе хора другое: перелетѣть стаей птицъ къ берегамъ Эридана и садамъ Гесперидъ, гдѣ зрѣютъ золотыя яблоки.

Примѣровъ изъ новой поэзіи много — варіаціи на старую тему; напомню хотя бы пьесу г. Лохвицкой: Еслибъ счастье мое было вольнымъ орломъ (чуднымъ цвѣткомъ, рѣдкимъ кольцомъ).

Формула желанія нашла и другое выраженіе, крайне разнообразное и, вмѣстѣ, сходное по замыслу. Влюбленный желаетъ на этотъ разъ не то что перенестись къ милой, а быть чѣмъ нибудь при ней, въ ея близи и окруженіи, подъ ея рукой. «О еслибъ я могъ висѣть золотой серьгой въ твоихъ ушахъ! Я наклонился бы и поцѣловалъ тебя въ твою румяную щечку!» Съ этимъ индійскимъ четверостишіемъ сравните греческій схолій: «О еслибъ я былъ прекрасной лирой изъ слоновой кости, дабы красивые юноши понесли меня въ торжественной пляскѣ Діониса! Еслибъ быть мнѣ золотымъ треножникомъ, и несла его въ своихъ рукахъ цѣломудрая красавица!» У Ѳеокрита влюбленный обращается къ Амариллидѣ: будь я пчелкой, я проскользнула бы къ тебѣ въ гротъ сквозь папоротники и плющъ. Въ антологической пьесѣ Ріана онъ завидуетъ дрозду, котораго поймалъ и держитъ въ рукахъ его любимецъ Дексіоникъ: онъ желалъ бы быть на мѣстѣ птички, стонать и проливать слезы. Это напоминаетъ воробышка Лесбіи у Катулла. «О еслибъ я былъ западнымъ вѣтромъ, а ты, палимая солнцемъ, распахнула бы грудь мнѣ на встрѣчу; быть бы
192—56 мнѣ розой, а ты сорвала бы ее своей рукой и | положила бы ее, пурпурную, на свою грудь». Такъ въ одной анонимной пьесѣ того-же характера; въ другихъ греческихъ чередуются и накопляются другіе образы: влюбленный желалъ бы быть источникомъ, изъ котораго его милая утоляетъ жажду, оружіемъ, которое она носитъ на охотѣ, небомъ, съ его множествомъ звѣздъ-очей, чтобы всѣми наглядѣться на нее, звѣздочку. «Желалъ бы я быть зеркаломъ, чтобы ты глядѣлась въ меня, сорочкой, чтобы ты меня носила; готовъ обратиться въ воду, которой ты моешься, въ мирру, которой умащаешь себя; въ платокъ на груди, въ жемчужину на шеѣ, въ сандалію, чтобы ты попирала меня своими ножками».

Такого рода эллинистическія формулы перешли къ Овидію, вызвали византійскія подражанія; они знакомы и новымъ поэтамъ, Гейне, Мицкевичу:

Когда-бъ я лентой сталъ, что золотомъ играетъ
На дѣвственномъ челѣ твоемъ,
Когда-бъ одеждой сталъ, что перси облекаетъ
Твои воздушнымъ полотномъ,
Я-бъ сердца твоего біеньямъ внять старался,
Отвѣта нѣтъ-ли моему,
Съ твоей бы грудью я и падалъ и вздымался,
Дыханью вѣрный твоему.
Когда-бъ я въ вѣтерокъ крылатый превратился,
Что дышетъ, ясный день любя,
Отъ лучшихъ бы цвѣтовъ въ пути я сторонился,
Ласкалъ бы розу и тебя.

(Пер. *Бенедиктова*).

Тѣ же мотивы встрѣчаются и въ народной пѣснѣ, что указываетъ на происхожденіе самой схемы. «Зачѣмъ я не шелковый платочекъ, покрывалъ бы я ея щечки подъ алымъ ротикомъ!», поетъ въ XIII вѣкѣ Нейдгартъ, очевидно, разрабатывая народный мотивъ, «когда повѣялъ бы на насъ вѣтеръ, она попросила бы меня прильнуть къ ней поближе. Зачѣмъ я не ея поясъ.... и какъ бы желалъ я быть птичкой, сидѣть подъ ея фатой и кормиться изъ ея руки». Въ одной нѣмецкой пѣснѣ, извѣстной по печатному изданію 1500 года, желанія влюбленнаго такія: быть зеркаломъ милой, ея сорочкой, кольцомъ, наконецъ, бѣлкой, съ которой она бы играла. Кое что въ этихъ образахъ напоминаетъ послѣднюю изъ приведенныхъ мною анакреонтическихъ пьесъ (зеркало, сорочка въ той-же послѣдовательности), но это еще не даетъ права считать нѣмецкую пѣсню переводомъ или подражаніемъ античной. Въ одномъ Schnaderhüpfel голубые глаза кра|савицы вызываютъ 57—193
въ парнѣ желаніе стать лорнетомъ, бѣлокурые волосы — другое: обратиться въ прялку. Въ сербскихъ пѣсняхъ влюбленный хотѣлъ-бы очутиться жемчужиной въ ожерельѣ милой, дѣвушка — обратиться въ ручей подъ окномъ своего милаго, гдѣ онъ купается, а она подошла бы ему подъ грудь, попыталась бы коснуться его сердца.

Наша формула продолжала видоизмѣняться и далѣе: влюбленный хотѣлъ бы превратиться въ какой-нибудь предметъ близкій къ милой; оставалось и ее подвергнуть подобной же метаморфозѣ, которая облегчила бы свиданіе, сближеніе. Она стала бы розой, онъ бабочкой (сербск.); она стала бы фиговымъ деревомъ, онъ влѣзъ бы на него, четками—онъ молился бы по нимъ, въ Zuckerstock — онъ цѣловалъ бы его (нѣм.). Въ нѣмецкой пѣснѣ молодецъ желалъ бы, чтобы его милая обернулась розой, онъ упалъ бы на нее росинкой; она — пшеничнымъ зерномъ, онъ птичкой, унесъ бы ее; она — золотымъ ларчикомъ, а ключъ былъ-бы у него. Въ шведско-датской пѣснѣ желаніе такого рода вмѣняется дѣвушкѣ: парень былъ бы озеромъ, она уточкой; не ладно это, замѣчаетъ парень, тебя бы застрѣлили; такъ будь ты липой, я травинкой у твоихъ ногъ. Не ладно это и т. д.

Еще одинъ шагъ, и наша формула перейдетъ въ другую, также діалогическую, но съ обоюднымъ обмѣномъ желаній и нереальныхъ метаморфозъ [1]).

Она извѣстна въ цѣломъ рядѣ варіантовъ европейскихъ и восточныхъ (персидскомъ и турецко-персидскомъ). Общее положеніе такое: молодецъ предлагаетъ дѣвушкѣ свою любовь, она отнѣкивается: лучше я стану тѣмъ-то, измѣню образъ, лишь бы не принадлежать тебѣ. Парень отвѣчаетъ ей пожеланіемъ себѣ встрѣчной метаморфозы, которая опять поставитъ его въ уровень съ превращенной милой: если она станетъ рыбкой, онъ рыбакомъ, она птицей—онъ охотникомъ, она зайцемъ—онъ собакой, она цвѣткомъ — онъ косаремъ. Эта фантастическая игра въ желанія развивается разнообразно съ разными окончаніями. Въ румынской пѣснѣ спорятъ такимъ образомъ кукъ — парень и горлица — дѣвушка: она обратится въ хлѣбъ въ печи, онъ въ ко-
194—58 чергу, она въ тростинку, онъ сдѣлаетъ изъ нея свирѣль, бу|детъ пѣть—играть, будетъ ее цѣловать; она станетъ иконою въ церкви,

---

1) См. мои Разысканія, вып. III, стр. 67 слѣд. Съ тѣхъ поръ матеріалы сравненій значительно пополнились.

онъ причетникомъ, будетъ ей кланяться, чествовать, пригова-ривая: святой образокъ, стань пташкой, чтобъ намъ любиться, чтобъ намъ миловаться, подъ облаками при солнцѣ, въ прохладной тѣни листьевъ, при звѣздахъ и лунѣ, на вѣки — вмѣстѣ!

Какъ румынскій парень желалъ бы срѣзать дѣвушку-тростинку, чтобы играть на ней и ее цѣловать, такъ въ романѣ Лонга Хлоя хотѣла бы обратиться въ сирингу своего Дафниса.

Тутъ нѣтъ заимствованія образа, какъ и къ самой схемѣ желаній нельзя приложить этого критерія, если онъ не вызванъ сложностью сходныхъ формулъ и совпаденіемъ послѣдовательности, чаще всего случайной, въ какой являются отдѣльныя части цѣлаго.

Иной критерій хотѣли приложить къ другому общему поэтическому мѣсту — къ b) *формулѣ пожеланія*. Въ Руодлибѣ (XI вѣка) герой посылаетъ къ красавицѣ своего пріятеля съ предложеніемъ руки и сердца. Она велитъ ему отвѣтить: Скажи ему отъ меня: сколько листьевъ на деревѣ, столько ему привѣтовъ, столько ликованья, сколько птичьяго воркованья, сколько зеренъ и цвѣтовъ, столько ему пожеланій.

Dic illi nunc de me corde fideli
Tantumdem liebes, veniat quantum modo loubes,
Et volucru wunna quot sit, tot dic sibi minna,
Graminis et florum quantum sit, dic et honorum.

Одни видѣли въ этой формулѣ, знакомой нѣмецкой и датской пѣснѣ, нѣчто пра-германское, другіе чуть не отголосокъ до-исторической поэзіи, ибо сходныя съ нею существуютъ, напримѣръ, въ Индіи, но они замѣчены были и въ Библіи и у классиковъ, Виргилія, Овидія, Марціала, Катулла. Въ моравской пѣснѣ (у Сушила 114) возвратившійся женихъ, неузнанный дѣвушкой, испытываетъ ее, увѣряя, что ея милый женился на другой, и онъ самъ былъ на его свадьбѣ; чего ты пожелаешь ему? «Я желаю ему столько здоровья, сколько въ этомъ лѣсу травы, столько счастья, сколько въ лѣсу листьевъ, столько поцѣлуевъ, сколько въ

небѣ звѣздочекъ, столько дѣтокъ, сколько въ лѣсу цвѣтовъ». Сл. формулу изъ Зальцбурга:

So viel stern in der Heh,
So viel Tropfen in See,
So of grüess i di schen.

Едва ли идетъ здѣсь рѣчь о сохранности расовой или племенной традиціи: простѣйшія психическія настроенія вездѣ могли
195—59 быть выра|жены одинаково, образно-схематично. Листьевъ не перечесть, любви не выразить вполнѣ; эта невыражаемость любви или отчаянія нашла себѣ и другую гиперболическую формулу, распространенную отъ востока до запада, отъ Корана до Фрейданка, испанской и новогреческой пѣсни. Я обозначу ее, по слѣдамъ Р. Кёлера, ея же начальнымъ образомъ: с) *Еслибъ небо было хартіей.* Еслибъ небо было хартіей, а море наполнено чернилами, мнѣ не хватило бы мѣста, чтобы выразить все то, что я ощущаю. Вотъ общее содержаніе, а вотъ и его выраженіе въ ново-греческомъ варіантѣ: «Еслибъ всѣ морскія волны были мнѣ чернилами, хартіей все небо, и я сталъ бы писать на ней безъ конца, вдаль и вширь, во вѣки не выписалъ бы всего моего горя и всей твоей жестокости». «Еслибъ всѣ семь небесъ были бумагой, звѣзды писцами, ночной мракъ чернилами и буквы были столь обильны, какъ песокъ, рыбы и листья, то и тогда я не съумѣла бы выразить даже на половину желанія видѣть моего возлюбленнаго» (Виса о Раминѣ — въ грузинской поэмѣ XII вѣка Висраміани). Въ ново-греческой пѣсенкѣ по рукописи XV вѣка (Ἀλφάβητος τῆς ἀγάπης) черты мотива уже разложились и мы не признали бы его безъ сравненія съ основнымъ. Сѣтуетъ женщина: «Небо — письмо, звѣзды — буквы, и это отравленное письмо я ношу въ сердцѣ, я читала его и плакала. Слезы были мнѣ чернилами, палецъ — перомъ; я сѣла и написала, какъ ты меня покинулъ, обманывалъ, какъ соблазнилъ, полюбилъ и оставилъ». Тотъ же образъ подсказался и Гейне, но въ другомъ примѣненіи: на пескѣ у морского берега онъ чертитъ тростинкой: Агнеса, я люблю тебя!

Но волны смыли написанное, онъ не вѣритъ ни тростнику, ни песку, ни волнамъ.

Der Himmel wird dunkler, mein Herz wird wilder,
Und mit starker Hand, aus Norwegs Wäldern,
Reiss ich die höchste Tanne
Und tauche sie ein
In des Aetna's glühenden Schlund, und mit solcher
Feuergetränkten Riesenfeder
Schreibe ich an die dunkle Himmelsdecke:
«Agnes, ich liebe dich!»

(Der Nordsee 1-r Cyclus 5).

Влюбленные увѣряютъ себя, что ихъ страсть вѣчна: скорѣе
совершится что-нибудь невѣроятное по ходу вещей, чѣмъ они
разлюбятъ. Мы переходимъ къ *формулѣ* d) *невозможности*, при-
мѣнимой ко всему, чего не ожидаютъ, на что не надѣются.
Скорѣе рѣки потекутъ вспять отъ безбрежнаго моря, времена
года измѣнятъ | свой ходъ, чѣмъ измѣнится моя любовь, поетъ 60—196
Проперцій (I, 15, 29), скорѣе поле обманчивымъ плодомъ наглу-
мится надъ ратаемъ, солнце выѣдетъ на темной колесницѣ, рѣки
потекутъ вспять и рыбы погибнутъ на сушѣ, чѣмъ я испытаю
въ другомъ мѣстѣ печаль моей любви (Ib. III, 15, 31). Виргилій
(Ecl. I, 59) противополагаетъ такія невозможности своему же-
ланію лицезрѣть цесаря. Въ народныхъ пѣсняхъ и сказкахъ это
locus communis, образно-типично отвѣчающій на вопросы, выра-
жающій отчаяніе или увѣренность: Не разлюбишь ли меня? Когда
вернешься? Вернешься ли? Полюбишь ли? Будетъ ли конецъ го-
реванью? и т. д. Отвѣты такіе: когда рѣки потекутъ вспять,
когда на снѣгу произростетъ виноградъ, на дубѣ выростутъ
розы, на морѣ кипарисы и яблони, на камнѣ песокъ, кукушка
запоетъ зимой, воронъ побѣлѣетъ, либо станетъ голубемъ и т. д.
Послѣдній образъ, выражающій невозможность дорогимъ усоп-
шимъ вернуться къ своимъ, извѣстенъ французскимъ, нѣмецкимъ,
хорватскимъ пѣснямъ, греческимъ пѣснямъ и сказкамъ. Willie
вернется съ того свѣта, когда солнце и луна будутъ плясать на
зеленомъ лугу, поется въ шотландской пѣснѣ; въ нѣмецкой моло-

децъ оплакиваетъ свою милую: его горе кончится, когда розы зацвѣтутъ на горѣ. Въ малорусскихъ пѣсняхъ обычны въ такихъ случаяхъ образы камня, пускающаго корни, плавающаго поверхъ воды, тогда какъ тонетъ перо, разцвѣтающаго сухого дерева; въ сербскихъ — соединеніе верхушками двухъ деревьевъ, стоящихъ по обѣ стороны Дуная; въ болгарской мать проклинаетъ дочь: у нея не будетъ дѣтей; будетъ, когда заиграетъ камень, запоѣтъ мраморъ, рыба провѣщится.

Типичность нѣкоторыхъ изъ этихъ выраженій «невозможнаго» могла бы дать поводъ къ нѣкоторой ихъ группировкѣ по пѣсеннымъ областямъ, ихъ соприкосновеніямъ и литературнымъ вліяніямъ, которыя они могли испытать. Какъ широко напримѣръ распространенъ мотивъ ворона, которому никогда не стать бѣлымъ? Мотивъ этотъ, извѣстный уже классическому миѳу, принадлежитъ къ такъ называемымъ légendes des origines. Образъ сухой трости, жезла, зеленѣющихъ, разцвѣтающихъ, пріютился въ легендѣ о Тангейзерѣ, о покаявшемся грѣшникѣ; въ извѣстномъ эсхатологическомъ сказаніи такое чудо совершится съ сухимъ стволомъ райскаго дерева, древа распятія, и невозможное станетъ былью.

Иное, шутливое приложеніе получилъ этотъ мотивъ въ пѣс-
няхъ, гдѣ молодецъ задаетъ дѣвушкѣ неисполнимыя загадки —
задачи; она отвѣчаетъ ему тѣмъ-же. Задачи такія: сшить платье
197—61 изъ макова, | алаго цвѣту, черевички изъ кленоваго листу, на-
прясть дратвы изъ дождевой капли и т. п. Какъ для этихъ задачъ, такъ и для мотива «невозможности» въ пѣсняхъ предыдущаго цикла, можно указать литературныя и сказочныя параллели въ загадкахъ царицы Савской, въ сказкахъ о мудрой дѣвѣ и т. д.; для пѣсенъ о задачахъ №№ 457—458 у Соболевскаго (Великор. нар. пѣсни, т. I) надо предположить литературный образецъ шуточнаго стиля (сл. № 457 изъ Воронежской губерніи: Дѣвка платье мыла, звонко колотила, *эхо* въ морѣ раздавалось, на островѣ отзывалось).

Отъ грандіозныхъ желаній и такихъ-же увѣреній влюблен-

наго перейдемъ къ болѣе спокойнымъ проявленіямъ чувства. «Ты моя, я твой» — вотъ фраза, встрѣчающаяся въ цѣломъ рядѣ народныхъ пѣсенъ; ты заключенъ въ моемъ сердцѣ, а ключъ потерянъ: съ этимъ лишнимъ образомъ формула становится поэтической и нашла извѣстное распространеніе. Древнѣйшій нѣмецкій варьянтъ, XII вѣка, находится въ любовномъ посланіи у Wernher'a von Tegernsee:

Du bist mîn, ich bin dîn,
Des solt dû gewiz sîn;
Du bist beslozzen
In mînem herzen,
Verloren ist das slüzzelîn,
Du muost immer drinne sîn.

Эта формула e) *ключъ къ сердцу* извѣстна въ массѣ четверостишій Schnaderhüpfel, изъ Швейцаріи, Тироля, Эльзаса, Штиріи, Хорутаніи, нижней Австріи и т. д. Либо ключъ потерянъ и его никогда не найти, либо онъ въ рукахъ одного лишь милаго или милой. Тотъ-же образъ знакомъ шотландской, французской, каталонской, португальской, итальянской, новогреческой и галицкой пѣснямъ. У нея были ключи отъ моего сердца, я вручилъ ихъ ей однажды утромъ, поютъ въ Каталоніи:

Las claus del meu cor
Ella las guardava,
To las li entregai
Una matinata.

Такъ въ новогреческой пѣснѣ, но съ другимъ оборотомъ:

Νὰ εἶχα τὰ δύο τὰ χέρια μου κλειδιὰ μαλαγματένια,
Ν'ἄνοιγα τὴν καρδοῦλαν σου, ποῦ κλείδη δι' ἐμένα.

Художественная поэзія знаетъ этотъ мотивъ: у дантовскаго Pier delle Vigne два ключа отъ сердца Фридриха.

| Милый заключенъ въ сердцѣ, его берегутъ, холятъ, не выпу- 62—198
скаютъ. Намъ знакомо сопоставленіе народной пѣсни: молодца съ соколомъ, ястребомъ и т. п.; и вотъ образъ мѣняется: молодецъ — соколъ, соловей, сойка, запертые въ золотую, серебряную клѣтку,

выпорхнули, и милая горюетъ. Такъ въ средневѣковой лирикѣ, во французскихъ, итальянскихъ и новогреческихъ пѣсняхъ. Либо соловей — дѣвушка вылетѣла изъ клѣтки охотника, попала въ руки другого, который милуетъ ее. Это формула f) *птички въ клѣткѣ;* она встрѣчается и въ другомъ примѣненіи: молодецъ-соколъ вырывается изъ неволи[1]); за нимъ ухаживали, окружали нѣгой, но лишали свободы, либо надругались надъ нимъ. Къ подобному мотиву пристало въ одной русской пѣснѣ (Соболевскій l. c. I, № 48) имя князя Волхонскаго изъ цикла пѣсенъ о немъ и ключникѣ; но только пристало:

Во селѣ-то во селѣ-то было Измаиловѣ,
У князя было у Волхонскаго;

вылеталъ изъ терема «молодъ ясенъ соколъ, птичка вольная»; за нимъ бѣжитъ слуга, жалуется: «За тебя-ли меня, младъ ясенъ соколъ, казнить то хотятъ, вѣшати»; онъ отвѣчаетъ:

Воротись ты, воротись, слуга вѣрная!
Я теперь, соколъ, на своей волѣ;
Вечоръ-то вы надо мной надругалися,
Кормили вы меня, сокола, мертвою вороною,
Поили сокола водою болотною.

Я не имѣю въ виду исчерпать всего богатства образныхъ формулъ, разсѣянныхъ по широкому пространству народныхъ пѣсенъ, видимо не общавшихся другъ съ другомъ; формулъ, выразившихъ одни и тѣ-же жизненныя положенія, но отлившихся въ типически повторяющихся чертахъ.

Остановлюсь еще на формулѣ g) *альбы.* Влюбленные, любовники видятся тайкомъ, подъ покровомъ ночи; «О еслибъ я пробылъ съ ней одну лишь ночь и никогда не было-бъ разсвѣта!» (Petrarca sest. I); «О Боже! Пусть не поетъ пѣтухъ, не занимается заря! Въ моихъ объятіяхъ бѣлая голубка» (новогреческая пѣсня). Но вотъ забрежжило утро, надо разстаться, иначе ихъ

---

1) Сл. Психологическій параллелизмъ, l. c., стр. 58—59; Ἀλφάβητος τῆς ἀγάπης № 26. См. выше, стр. 198—9.

застигнутъ. Народныя пѣсни на эту тему принадлежатъ къ числу распространенныхъ (нѣмецкія, чешскія, венгерскія, краинскія, сербскія, лужицкія, литовскія); по свидѣтельству | Атенея онѣ 63—199
извѣстны были въ Великой Греціи: въ одномъ приводимомъ имъ отрывкѣ женщина будитъ своего милаго при первыхъ лучахъ солнца, какъ бы не засталъ мужъ. Либо вѣстникомъ утра служитъ пѣніе птицъ: «Не могу я оставить тебя одну всю ночь! — Слышь запѣла птичка, вѣщаетъ день», поется въ Швабіи:

Ich kann dich wohl einer lassen
Doch nicht die ganze Nacht.
— Hörst du nicht das Vöglein pfeifen?
Verkündet uns schon den Tag.

Птицей, вѣщающей день, является пѣтухъ; въ русской пѣснѣ дѣвушка жалуется, что онъ рано поетъ, съ милымъ спать не даетъ (Соболевскій l. c. IV, № 717), но это не альба; въ литовской дѣвушка баюкаетъ молодца: Спи, спи, спи, мой дорогой! — Но затѣмъ припѣвъ мѣняется: Уже пропѣли пѣтухи, залаяли псы. Бѣги, бѣги, бѣги, милый мой, голубчикъ! Отецъ замѣтитъ, въ спину накладетъ! Бѣги, бѣги, бѣги, дорогой мой! — Въ черногорской альбѣ та же сцена происходитъ между младоженами: Іово бесѣдуетъ съ милой, пока не запѣли пѣтлы. Тихо говоритъ онъ милой: Пора намъ разстаться (već je vakat da se rastanemo). То не пѣтухи, отвѣчаетъ она

Progj se dragi, to su pjetli lažni,

то съ минарета раздался утренній призывъ. Снова говоритъ Іово, и всякій разъ возвращается та же формула: Пора намъ разстаться! Она отвѣчаетъ всякій разъ иначе: то это голосъ стараго хаджи, онъ не знаетъ, когда настаетъ утро (kad je sabah pravi), то это ребята голосятъ на улицѣ, или ихъ поколотила мать. Но вотъ является мать Іово и начинаетъ его корить; отвѣчаетъ Іованова люба: Сука ты, не свекровь; если ты родила сына, то я его добыла:

I ako si ti rodila sina,
Ti ga rodi, ali ga ja dobich.

Слѣдующая китайская альба лучше всѣхъ говоритъ о самостоятельности этого народнаго мотива: дѣйствующія лица — царь и царица; неизвѣстно, почему ихъ тревожитъ приближеніе дня: «Уже пѣтухъ пропѣлъ, на востокѣ занялась заря, говоритъ она, пора вставать, во дворцѣ уже собрался народъ. — То не пѣтухъ, а жужжатъ мухи, не заря, а свѣтитъ мѣсяцъ».

Художественная поэзія овладѣла этимъ положеніемъ: напомню альбу Дитмара фонъ Эйстъ[1]); у Чосера (Troilus and Criseide III |
200—64 1413) Крисеида обращается къ Троилу: Уже пропѣлъ пѣтухъ, и утренняя звѣзда, вѣстникъ утра, разлила свои лучи. И онъ и она опечалены:

But when the cocke, common astrologer,
Gon on his breast to beate and after crowe,
And Lucifer, the daies messenger
Gan to rise and out his beams throwe,
. . . . . . then anone Criseide
With herte sory to Troilus thus saide:
Mine hearte life, my trust, all my pleasaunce,
That I was borne alas, that is my wo,
That day of us mote make disceveraunce,
For time it is to rise and hence to go.

Такъ и у Шекспира; только у него аффектъ повышенъ и предупрежденіе раздѣлилось между двумя лицами, въ соревнованіи страсти и опасенія. Ромео хочетъ удалиться, онъ слышалъ пѣсню жаворонка, утро близко. — То былъ не жаворонокъ, а соловей, говоритъ Джульетта; всю ночь онъ поетъ на томъ гранатовомъ деревѣ. — Нѣтъ, то былъ жаворонокъ, вѣстникъ утра, не соловей. Посмотри, дорогая, какія завистливыя полосы свѣта раздѣлили на востокѣ облака. Свѣточи ночи потухли и веселый день уже стоитъ, поднявшись на концахъ пальцевъ, надъ туманными вершинами горъ. Надо идти — и жить, либо остаться и умереть. — То не свѣтъ дня, это я знаю, а какой-нибудь метеоръ, испареніе солнца, онъ будетъ свѣтить тебѣ ночью на пути въ Мантую. Останься, еще не время идти. — Такъ пусть же меня схватятъ и

1) Сл. выше, стр. 343—4.

убьютъ; я счастливъ, если таково твое желанье. Скажу тебѣ: тотъ сѣрый отблескъ не отъ ока утра, а блѣдное отраженіе лица Цинтіи; то не жаворонокъ, трели котораго тамъ въ высотѣ бьются о сводъ неба. У меня больше желанья остаться, чѣмъ уйти. И такъ, приди, о смерть, привѣтъ тебѣ; такъ хочетъ Джульетта. Что же, душа моя, побесѣдуемъ еще, вѣдь еще день не насталъ! — Насталъ онъ, насталъ! Бѣги, спѣши! То жаворонокъ поетъ, такъ несогласно, такъ рѣзко; говорятъ, его пѣснь полна гармоній, согласныхъ дѣленій; насъ она раздѣляетъ!..

Вѣстникомъ утра и разлуки, могъ быть голосъ ночного сторожа, какъ въ черногорской альбѣ призывъ муэдзина; предупреждая всѣхъ о наступленіи дня, сторожъ невольно становился въ какія то близкія отношенія къ влюбленнымъ, точно оберегалъ именно ихъ, заботился о нихъ. Это создавало въ пѣснѣ типичное положеніе, которое рыцарская лирика пріурочила къ феодальной обстановкѣ: въ художест|венной альбѣ при двухъ 65—201
влюбленныхъ очутилось еще третье обязательное лицо пріятеля, заинтересованнаго въ ихъ судьбѣ; для нихъ онъ поетъ, и предполагается, что его не слышатъ лишь тѣ, которые могли бы нарушить свиданіе[1]). Это и невѣроятно и не реально: ясно, что въ рыцарской альбѣ мы имѣемъ дѣло съ формулой, развившей извѣстное положеніе по требованіямъ эстетики, не считавшейся съ вѣроятностью. Предполагать вмѣстѣ съ нѣкоторыми новѣйшими изслѣдователями альбы, что сторожъ, другъ, ея рыцарскаго типа навѣянъ мотивомъ утренняго христіанскаго гимна, не представляется никакой нужды.

Если рыцарская альба развилась изъ народнаго, самозданнаго мотива, то она въ свою очередь могла оказать вліяніе на позднѣйшія его варіаціи въ европейскихъ народныхъ пѣсняхъ. Но вопросъ вліяній — сложный, часто оставляющій васъ на распутьи и лишь въ рѣдкихъ случаяхъ выводящій на торную дорогу. Примѣромъ могутъ послужить поэтическія формулы

1) Сл. выше, стр. 346.

h) *лебедя и горлицы.* Въ старые годы русскіе люди рушали лебедь на пирахъ, красавица была для нихъ бѣлой лебедушкой; «лебеди на морѣ—князи, лебедушки на морѣ—княгини» поется у насъ о птицахъ. О музыкальномъ впечатлѣніи лебединой пѣсни показанія различны: въ свадебныхъ приговорахъ изъ Ярославской губерніи у дѣвицъ—пѣвицъ, «бѣлыхъ лебедицъ» — «говоря лебединая». Какъ понимать это «говоря»? «Станетъ рѣчи говорить, точно лебедь прокричитъ» поется въ одной пѣснѣ (Шейнъ, Р. П. стр. 437), что невольно напоминаетъ въ Словѣ о Полку Игоревѣ сравненіе телѣжнаго скрипа съ крикомъ вспугнутыхъ лебедей; либо бочки въ погребахъ гогочутъ, когда ихъ качаетъ вѣтеръ, «будто лебеди на тихіихъ на заводяхъ» (Рыбн. I, 282). Особо стоитъ образъ Бояна, пускающаго десять соколовъ-пальцевъ на стадо лебедей-струнъ: до какой онъ прежде коснулся, «та преди пѣснь пояше». Нигдѣ ни слѣда того особаго символизма, который отразился въ значеніи нѣмецкаго «schwanen», а въ средневѣковой западной лирикѣ и позже далъ образы и сравненія. Когда въ Венеціанскомъ купцѣ (III, 2) Бассаніо идетъ попытать счастья съ ларцами, Порція говоритъ: «Пусть раздается музыка, пока онъ творитъ выборъ; если онъ проиграетъ, онъ кончится, какъ лебедь, замретъ въ мелодіи; а дабы сравненіе было подходящее, мои глаза будутъ ему рѣкой, влажнымъ одромъ смерти».
202—66 Символизмъ навѣянъ классиками: Эліаномъ, Пливіемъ, | Овидіемъ: будто-бы лебедь предчувствуетъ свою кончину и пѣсней прощается съ жизнью. Христіанская мысль также овладѣла образомъ: предсмертная пѣсня лебедя — это вопль Спасителя на крестѣ.

Сходное развитіе изъ подобныхъ же источниковъ представляетъ образъ голубя-горлицы. Что онъ получилъ особое значеніе при свѣтѣ библейско-христіанскихъ идей — на это указано было выше[1]); Богородица—голубица принадлежитъ тому же освѣщенію. Рядомъ съ этимъ развивается издавна представленіе о гор-

---

1) См. выше стр. 455—6.

лицѣ, сѣтующей по своемъ голубкѣ, какъ символъ супружеской вѣрности. Символъ этотъ одинъ изъ популярныхъ въ средневѣковой поэтической и учительной литературѣ; онъ отразился и въ народныхъ пѣсняхъ, нѣмецкихъ и французскихъ, итальянскихъ, испанскихъ и датскихъ. Обычная схема такая: горлица неутѣшна, потерявъ супруга, садится лишь на засохшія вѣтки, не пьетъ чистой воды, а только замученую. Замутиться—печалиться, это сопоставленіе знакомо народной пѣснѣ, какъ сидѣнье на сухой вѣткѣ (сухой въ противоположность къ зеленому = молодому, веселому) — олонецкому причитанію вдовы: она кукуетъ «какъ несчастная кокоша на сыромъ бору», на «подсушной сидитъ» на деревиночкѣ, на «горькой. . . на осиночкѣ». Въ греческой пѣсенкѣ соловей, когда опечаленъ, не поетъ ни по утрамъ, ни по полудни, не садится на дерево съ густою листвой, а когда приходитъ ему охота до пѣсенъ, понижаетъ голосъ, и тогда всѣ знаютъ, что онъ печалуется[1]).

Василію Великому, Григорію Назіанзину и блаженному Іерониму знакомъ символъ горюющей горлицы; Іеронимъ цитуетъ по этому поводу и болѣе древнихъ авторовъ. Христіанское пониманіе образа такое: это христіанство, молчаливо скорбящее по Спасителѣ.

Выше мы видѣли примѣры такой-же христіанской перелицовки символовъ[2]). Народная пѣснь останавливается здѣсь порой на наивномъ смѣшеніи своего и чужого, птицы-вѣстника съ символическимъ представленіемъ Св. Духа. Въ одной нѣмецкой пѣснѣ Пресвятая Дѣва сидитъ, птичка подлетаетъ къ ней, ей сопутствуетъ прекрасный юноша. Онъ произноситъ слова благовѣстія, а птичку Пресвятая Дѣва приголубила на своемъ лонѣ, обрѣзала ей крылышки, большое было имъ веселье:

---

1) См. Психологическій параллелизмъ l. c. стр. 64, 70, Ἀλφάβητος τῆς ἀγάπης № 92. См. выше, стр. 204 слл. и 214.

2) Сл. выше стр. 455—6 и Психологическій параллелизмъ, стр. 199—200.

203—67 Sie satzt sich zu ihm nider
Und schloss in in ir schoss,
Beschneid im sein gefider,
Ir beider freud ja die war gross.

Я коснулся лишь немногихъ мотивовъ, символовъ и образовъ и ихъ сочетаній, свойственныхъ поэтическому языку, то выработавшихся самостоятельно въ той или другой пѣсенной области и народности, то разсѣянныхъ по художественной или народной пѣснѣ изъ одного опредѣленнаго источника. Всѣ они произошли или были усвоены на почвѣ музыкально-ритмическихъ ассоціацій и составляютъ спеціальность поэтическаго словаря; всѣ они испытываютъ въ теченіи времени извѣстное обобщеніе, приближаясь къ значенію формулъ, какъ въ процессѣ, которому подлежитъ человѣческое слово вообще на пути отъ его древней образности къ отвлеченію; но въ минуты возбужденія, на крыльяхъ ритма, въ рукахъ дѣйствительнаго поэта, они могутъ быть по прежнему опредѣленно суггестивны. Говоря о поэтическомъ стилѣ Уландъ подчеркнулъ явленіе обобщенія, но, по моему, не достаточно остановился на суггестивности формулъ, именно какъ формулъ. Въ теченіи долгаго и разнообразнаго развитія поэтическаго дѣла, говоритъ онъ, постепенно образовалось значительное количество поэтическихъ образовъ и оборотовъ, всегда готовыхъ къ услугамъ всякаго вновь объявившагося пѣвца, но вслѣдствіе постояннаго употребленія къ этимъ образамъ и оборотамъ такъ пригля-дѣлись, что авторы и читатели едва-ли соединяютъ съ ними какое-либо другое значеніе, кромѣ настоящаго и основного. По типу этихъ привычныхъ выраженій стали слагать и новыя на тотъ же ладъ, въ значеніи которыхъ столь-же мало даютъ себѣ отчета. Этимъ объясняется, что въ иныхъ поэтическихъ произведеніяхъ мы встрѣтимъ словообразованія, которымъ не подсказать никакого смысла, либо образы, не вызывающіе никакого представленія и взаимно уничтожающіеся, потому что за ними не лежитъ личное непосредственное впечатлѣніе. «Всякій образъ, особенно изъ избитыхъ частымъ употребленіемъ, долженъ быть

на-ново воспринятъ изъ природы, либо изъ яснаго созерцанія фантазіи, иначе онъ грозитъ стать фразой. Роза — постоянно возвращающійся, неотъемлемый образъ юности, но лишь тотъ употребитъ его поэтически, въ воображеніи котораго роза въ самомъ дѣлѣ разцвѣтаетъ въ своемъ нѣжномъ сіяніи и ароматѣ».

Итакъ, поэтическій образъ оживаетъ, если онъ снова переживается художникомъ, воспринятый изъ природы или подновленный силой воображенія; подновленный изъ воспоминанія — или изъ готовой пла|стической формулы. На этомъ я остановлюсь, потому 68—204
что это существенно для вопроса. Поэтъ, напримѣръ, никогда не видѣлъ пустыни, но онъ можетъ передать намъ живое впечатлѣніе этого невиданнаго двумя-тремя словами, которыя, употребленныя въ дѣловой, докладывающей рѣчи, оставляютъ меня относительно равнодушнымъ, у него-же вызываютъ видѣнія. Когда еще жива была въ поэтическомъ оборотѣ предсмертная пѣсня лебедя, она, очевидно, была суггестивна и для тѣхъ, которые никогда ее не слыхали; самъ Уландъ говоритъ, что роза вызываетъ въ насъ ассоціацію веселья. Дѣло въ томъ, что поэтическій языкъ состоитъ изъ формулъ, которыя въ теченіи извѣстнаго времени вызывали извѣстныя группы образныхъ ассоціацій положительныхъ и ассоціацій по противорѣчію; и мы пріучаемся къ этой работѣ пластической мысли, какъ пріучаемся соединять съ словомъ вообще рядъ извѣстныхъ представленій объ объектѣ. Это дѣло вѣкового преданія, безсознательно сложившейся условности и, по отношенію къ той или другой личности, выучки и привычки. Внѣ установившихся формъ языка не выразить мысли, какъ и рѣдкія нововведенія въ области поэтической фразеологіи слагаются въ ея старыхъ кадрахъ. Поэтическія формулы — это нервные узлы, прикосновеніе къ которымъ будитъ въ насъ ряды опредѣленныхъ образовъ, въ одномъ болѣе, въ другомъ менѣе, по мѣрѣ нашего развитія, опыта и способности умножать и сочетать вызванныя образомъ ассоціаціи.

Мы можемъ перенести этотъ вопросъ и въ область болѣе сложныхъ поэтическихъ формулъ: формулъ — сюжетовъ, о чемъ

будетъ рѣчь въ слѣдующихъ главахъ поэтики. Есть сюжеты новоявленные, подсказанные наростающими спросами жизни, выводящіе новыя положенія и бытовые типы, и есть сюжеты, отвѣчающіе на вѣковѣчные запросы мысли, не изсякающіе въ оборотѣ человѣческой исторіи. Гдѣ-то и кѣмъ-нибудь такимъ сюжетамъ дано было счастливое выраженіе, формула, достаточно растяжимая для того, чтобы воспринять въ себя не новое содержаніе, а новое толкованіе богатаго ассоціаціями сюжета, и формула останется, къ ней будутъ возвращаться, претворяя ея значеніе, расширяя смыслъ, видоизмѣняя ее. Какъ повторялась и повторяется стилистическая формула «желанія», такъ повторяются на разстояніи вѣковъ, напримѣръ, сюжеты Фауста и Донъ-Жуана; религіозные типы подлежатъ такому-же чередованію пересказовъ: картина Рѣпина, которую мнѣ удалось видѣть въ его мастерской, представляетъ блестящее доказательство того, что евангельскій разсказъ объ искушеніи Христа еще да-
205—68 леко не ис|черпанъ художниками и способенъ вызвать новое по-
205—69 этическое освѣ|щеніе. Какъ въ области культуры, такъ, спеціальнѣе, и въ области искусства, мы связаны преданіемъ и ширимся въ немъ, не созидая новыхъ формъ, а привязывая къ нимъ новыя отношенія; это своего рода естественное «сбереженіе силы». Къ числу многихъ парадоксовъ, наполняющихъ статью гр. Л. Толстого объ искусствѣ, принадлежитъ и слѣдующій, особенно яркій, едва-ли имѣющій вызвать даже полемику: будто такъ называемые поэтическіе сюжеты, то-есть сюжеты, заимствованные изъ прежнихъ художественныхъ произведеній, — не искусство, а «подобіе искусства». Примѣръ — сюжетъ Фауста. Пушкинъ уже отвѣтилъ на это: «Талантъ не воленъ, писалъ онъ, и его подражаніе не есть постыдное похищеніе,... признакъ умственной скудости, но благородная надежда на свои собственныя силы, надежда открыть новые міры, стремясь по стезямъ генія». Иныхъ, менѣе оригинальныхъ поэтовъ возбуждаетъ не столько личное впечатлѣніе, сколько чужое, уже пережитое поэтически; они выражаютъ себя въ готовой формулѣ. «У меня

почти все чужое, или по поводу чужого, и все, однако, мое», писалъ о себѣ Жуковскій.

## VI.

Языкъ прозы послужитъ для меня лишь противовѣсомъ поэтическаго, сравненіе — ближайшему выдѣленію второго. Въ стилѣ прозы нѣтъ, стало быть, тѣхъ особенностей, образовъ, оборотовъ, созвучій и эпитетовъ, которые являются результатомъ послѣдовательнаго примѣненія ритма, вызывавшаго отклики, и содержательнаго совпаденія, создававшаго въ рѣчи новые элементы образности, поднявшаго значеніе древнихъ и развившаго въ тѣхъ-же цѣляхъ живописный эпитетъ. Рѣчь, не ритмованная послѣдовательно въ очередной смѣнѣ паденій и повышеній, не могла создать этихъ стилистическихъ особенностей. Такова рѣчь прозы. Исторически поэзія и проза, какъ стиль, могли и должны были появиться одновременно: иное пѣлось, другое сказывалось. Сказка такъ же древня, какъ пѣсня; пѣсенный складъ не есть непремѣнный признакъ древняго эпическаго преданія; сѣверныя саги, этотъ эпосъ въ прозѣ, не представляютъ собою единичный фактъ. Изъ примѣровъ чередованія стихотворнаго и прозаическаго изложенія, собранныхъ мною при другомъ случаѣ[1]), иные |
могутъ быть истолкованы, какъ поздняя попытка дополнить ска- 69—206
зомъ забытые эпизоды пѣсни, но другіе послужатъ къ характе-
ристикѣ | древней смѣны ритмованнаго и неритмованнаго слова. 70—206
Это явленіе довольно распространенное, и едва-ли мы вправѣ объяснить подобную смѣну въ Aucassin et Nicolette вліяніемъ кельтскаго (ирландскаго) эпоса, гдѣ она обычна. Грузинскія пѣсни о Таріэлѣ перемежаются прозаическимъ пересказомъ отдѣльныхъ моментовъ, въ замѣнъ утраченнаго въ народной памяти пѣсеннаго повѣствованія; латышскія пѣсни то сказы-

---

1) См. Эпическія повторенія l. c., стр. 299 слѣд. (см. выше, 120 слл.), см. выше, стр. 292—3, 309—310.

ваются, то поются; Лайма, божья дщерь, поетъ ихъ и сказываетъ и т. д.

Обычное въ поэтикахъ положеніе, что проза явилась позже поэзіи, по ея слѣдамъ, обобщено изъ наблюденій надъ внѣшнимъ развитіемъ, главнымъ образомъ, греческой литературы. Пѣлись гомерическія поэмы, за ними уже возникаетъ проза логографовъ. Эта послѣдовательность обязываетъ развѣ къ тому выводу, что тексты въ прозѣ могли быть записаны ранѣе поэтическихъ, потому что послѣдніе хранились и еще хранятся въ памяти народа, несмотря на ихъ, иногда, значительный объемъ, защищенные ритмомъ и складомъ, тогда какъ вольная рѣчь прозы забывалась, искажалась и требовала другой защиты, кромѣ оберега памяти. Въ пользу болѣе поздняго развитія прозы, какъ жанра, такой фактъ также мало доказателенъ, какъ ритмическая проза Корана, построенная по болѣе раннимъ метрическимъ образцамъ. Можно говорить объ усиленномъ развитіи прозаической литературы, дѣловой, философской и научной, послѣ того, какъ поэзія уже дала свой цвѣтъ. И это явленіе было обобщено: въ водвореніи прозы выдѣли ростъ личности, возможность личной оцѣнки и критики преданія, наконецъ преобладаніе демократіи, начало и торжественное вшествіе науки. Все это можно принять, но съ оговорками. Вѣдь древняя пѣсня обряда и культа была не только поэзіей, но, ранѣе того, и наукой, и знаніемъ, и вѣрованіемъ, и наставленіемъ (Солонъ); прототипы французскихъ chanson de geste сложились по слѣдамъ событій и, пока эпическая пѣсня не обставилась общими мѣстами народной поэтики, не подверглась литературной обработкѣ, она была пересказомъ фактовъ, видѣнныхъ или слышанныхъ, съ элементами общихъ и личныхъ взглядовъ, и я не вижу большой разницы въ пріемахъ логографа, смѣнившаго эпическаго пѣвца. Критическое отношеніе къ явленіямъ и даннымъ историческаго прошлаго и общественной жизни въ области исторіографіи является въ результатѣ такого-же процесса, который вывелъ изъ народной пѣсни лирику личной мысли.

| Если говорить о подъемѣ литературы въ прозѣ въ связи съ 70—207
усиленіемъ демократическихъ интересовъ, то съ тѣмъ-же пра-
вомъ можно | выдвинуть и другой фактъ, ярче выясняющій 71—207
тѣ-же отношенія. Я назвалъ-бы его аристократизацией поэзіи. Когда она начинаетъ служить профессіональнымъ и сословно-кастовымъ цѣлямъ, ея содержаніе съуживается, и на открытыхъ мѣстахъ, отвѣчая интересамъ, отъ которыхъ она отошла, водворяется проза. Такъ могло быть вообще на переходѣ отъ народнаго обряда къ поэзіи храмового культа. Крайнее развитіе крѣпко организованнаго кастоваго начала объясняетъ и такое, повидимому, исключеніе, только подтверждающее правило: въ политикѣ брахмановъ, ревниво устранявшей массу отъ успѣховъ знанія, Веберъ видитъ причину слабаго развитія санскритской прозы; знаніе было въ рукахъ жреческаго сословія и продолжало выражаться въ архаическихъ формахъ-переживаніяхъ: и поэтическія, и научныя темы, законы и обряды, и практическія наставленія — все это по прежнему облекалось въ стихи.

Другое обособленіе поэтическаго стиля произошло на почвѣ профессіи. Явились, выдѣлившись на фонѣ народной пѣсни, профессіональные пѣвцы, сказители, воспитавшіеся постепенно къ сознанію поэзіи, не какъ обрядоваго или культоваго дѣла, а какъ акта самодовлѣющаго; начала художественной поэзіи, которая продолжаетъ развивать собственное стилистическое преданіе, вблизи и вмѣстѣ въ сторонѣ отъ развитія дѣловой рѣчи. На этотъ разъ мы имѣемъ дѣло не съ противорѣчіями архаизма культовой поэзіи и новшества прозы, а съ двумя совмѣстно-развивающимися традиціями, при чемъ, быть можетъ, на сторонѣ поэтическаго стиля задерживающихъ элементовъ больше, въ ритмѣ, въ подборѣ унаслѣдованныхъ оборотовъ, въ преданіи риторики и школы, въ гильдіяхъ, какъ было въ Ирландіи и Уэльсѣ. Языкъ поэзіи всегда архаичнѣе языка прозы, ихъ развитіе не равномѣрно, уравновѣшивается въ границахъ взаимодѣйствія, иногда случайнаго и трудно опредѣлимаго, но никогда не стирающаго сознанія разности. «Бѣлый свѣтъ» нашей народной пѣсни такая-же

тавтологія, какъ «бѣлое молоко»; Аристотель считаетъ послѣднее сочетаніе возможнымъ въ поэзіи, неумѣстнымъ въ прозѣ; ему кажутся невнятными метафоры Горгія: «кровавыя дѣла» и даже «блѣдныя»; отъ послѣднихъ не отказался-бы и современный поэтъ; гр. Л. Толстой говоритъ о «черной темнотѣ» (Воскресеніе).

Взаимодѣйствіе языка поэзіи и прозы ставитъ на очередь
интересный психологическій вопросъ, когда оно является не какъ
208—71 незамѣт|ная инфильтрація одного въ другой, а выражается, такъ
сказать, оптомъ, характеризуя цѣлыя историческія области стиля,
208—72 приводя къ | очередному развитію поэтической, цвѣтущей прозы.
Въ прозѣ является не только стремленіе къ кадансу, къ ритмической послѣдовательности паденій и удареній, къ созвучіямъ риѳмы, но и пристрастіе къ оборотамъ и образамъ, дотолѣ свойственнымъ лишь поэтическому словоупотребленію. Не всѣ смѣшенія такого рода подлежатъ одной и той-же оцѣнкѣ: когда начинатели классическаго возрожденія обновили литературное значеніе латинской рѣчи, они еще не успѣли точно овладѣть критеріемъ поэтически и прозаически дозволеннаго, и ихъ стиль невольно отзывается центономъ неискусившихся искателей. Но когда подобный-же синкретизмъ встрѣчается въ перебояхъ литературныхъ и общественныхъ настроеній, въ греко-римскомъ азіанизмѣ, въ эвфуизмѣ Елисаветинской поры, въ французскомъ style précieux, вопросъ о психологическихъ поводахъ такого смѣшенія возникаетъ естественно: дѣло идетъ объ эпохахъ переходныхъ, полныхъ начинаній и переломовъ, когда мысль, чувство и вкусъ настроены къ выраженію чего-то новаго, желаемаго, чему нѣтъ словъ. И слóва ищутъ въ приподнятомъ, потенцированномъ стилѣ поэзіи, въ цитатѣ изъ поэта, въ введеніи поэтическаго словаря въ оборотъ прозы. Это производитъ впечатлѣніе чего то нервнаго, личнаго, сильнаго и слабаго вмѣстѣ, искусственной изнѣженности и искусственнаго бомбаста. Въ современной прозѣ, особенно французской, можно отмѣтить подобные-же признаки; переходный-ли это пунктъ передъ новымъ разграниченіемъ, или

указаніе на грядущій синкретизмъ и забвеніе унаслѣдованныхъ формъ поэтической рѣчи?

Языкъ поэзіи инфильтруется въ языкъ прозы; наоборотъ, прозой начинаютъ писать произведенія, содержаніе которыхъ облекалось когда-то, или, казалось, естественно облеклось-бы въ поэтическую форму. Это явленіе постоянно надвигающееся и болѣе общее, чѣмъ разсмотрѣнное выше. И здѣсь приходится разобраться въ частностяхъ, не рѣшая вопроса оптомъ. Когда chansons de geste, въ прежнее время пѣвшіяся и сказывавшіяся, начинаютъ излагаться въ прозѣ, опускаясь до народной книги, мы скажемъ себѣ, что живой, эмоціональный интересъ къ нимъ исчезъ, что онѣ уже «старина», привлекающая не идеей, а сказочною схемой, очутившаяся въ средѣ, гдѣ она не была пережита и перечувствована, абстрактная сказка. Но когда въ по-александ-
ровскую эпоху ослабѣло сознаніе греческой на|родности, воспи- 72—209
тавшей мѣстный эпосъ и сагу, и на почвѣ всесвѣтной монархіи,
въ теченіяхъ космополитизма, центрами интереса явились | не 73—209
политическія, а домашнія, личныя отношенія, схемы разсказа о себѣ, о личномъ горѣ и счастьи и признаніи не укладывались въ формы, увѣковѣченныя поэтическимъ преданіемъ, и вмѣсто эпоса явился романъ въ прозѣ. Семейная драма въ прозѣ была результатомъ такого-же перелома въ общественныхъ интересахъ, какъ въ средніе вѣка новое содержаніе мысли и чувства потребовало въ романахъ бретонскаго цикла и новыхъ сюжетовъ, и другой метрической формы.

---

# ПРИЛОЖЕНІЯ.

## А. Къ статьѣ: „Изъ исторіи эпитета".

I. **Къ стр. (182) 62.** *Эпитеты-метафоры,* разсмотрѣнные подъ §§ *a* и *b*, подходятъ подъ понятіе ὑπαλλαγή, сл. Gerber, l. c.[1]), I, стр. 537 слѣд., сл. Schiller (Ibyk.): *der Lieder süssen* Mund; Goethe (Herm. & Doroth.): sie freute sich des *Kornes*, das mit *goldener Kraft* sich im ganzen Felde bewegte; Schiller (Kass.): *der Saiten goldnes Spiel;* Eur., Herc. fur., 398: χρυσέων πετάλων ἄπο μηλοφόρον χερὶ καρπὸν ἀμέρξων (= χρυσέον πετάλων ἄπο μηλοφόρων καρπὸν); Ovid., Met., 2, 274: in opacae viscera matris, VIII, 676: de purpureis collectae vitibus uvae; Prop., I, 16, 42: osculaque impressis nixa dedi gradibus; V, 8, 24: armillatos colla Molossa canes; Schakespeare, Ant. and Cleop., III, 6: we perceiv'd, how we in *negligent danger;* All's well, II, 3: yourself, whose *aged honour* cites a virtuous youth. Сл. ib. p. 538—9 примѣръ πρόλεψις'а: Schiller (Hero u. Leand.): Ihnen schloss auf ewig Hekate den *stummen Mund* (онъ онѣмѣлъ лишь отъ дѣйствія Гекаты). Слич. Gerber, II, 23, прим.: Eur. Phoen., 1351: λευκοπήχεις κτύπους χεροῖν.

II. **Къ стр. (183) 63 слѣд.** *(Къ синкретическимъ эпитетамъ).* Сл. Gerber, Die Sprache als Kunst (2 Aufl.) I, стр. 313 слѣд.: Man nehme etva die Wurzel φα bei Curtius (Grundz. d. griech. Etymol., I, p. 267). Von ihr stammen: φημί, φάσκω sage, φάτις, φήμη, φωνή; aber auch φαίνω — scheine, zeige, φανερὸς, φανή, φάσμα — Erscheinung, φάε (Hom.) erschien cet. So giebt die Sanskrit-Wurzel bhâ sowohl bhâmi splendeo, bhânus lumen, bhas splendere, wie bhâsh loqui, bhan loqui cet. Curtius bemerkt hierzu: «Was die Bedeutungen betrifft, so beweisen die sanskritischen Wörter, dass hier *leuchten* u. *sprechen* ursprünglich eins waren,

---

1) Die Sprache als Kunst [Berl., 1885, 2 B.].

und dass sich die Differenz zw. diesen erst allmählich und ohne an bestimmte Sekundärlaute gebunden zu sein, entwickelte. Dichter gebrauchen fortwährend φαίνειν u. ähnliche Verba von der Rede, z. B. Soph. Ant., 621. κλεινὸν ἔπος πέφανται».—Es bedeuteten jene Wörter also weder leuchten noch sprechen, sondern ungefähr ein: sichtlich werden: φάε χρυσόθρονος ἠώς Od. 14, 502 ... Diese unentschiedene Bedeutung, welche noch nicht = sprechen war, sondern auf ein geistiges Hervortreten übertragen wurde, ist z. B. Soph. Phil. 1411 (= wissen), Il. I, 287; 15, 167. ἶσον ἐμοὶ φάσθαι (sich mir gleich vorzustellen) kenntlich ebenso in der bekannten Formel ἔπος τ' ἔφατ', ἔκ τ' ονόμαξεν (Od. V, 181), wo ein Unterschied von der bestimmteren Bedeutung: sprechen noch gefühlt wird, ebenso bei Herodot (3, 156, 9): ἔφη λέγων.

Объ относящихся сюда явленіяхъ *синкретизма* или *смѣшенія* сл. 1, с. стр. 155 слѣд.: Il. XI, 532 heisst es: ἵμασεν καλλίτριχας ἵππους μάστιγι λιγυρῇ· τοὶ δὲ πληγῆς ἀίοντες ῥίμφ' ἔφερον θοὸν ἅρμα.— ἀίοντες ist hier: fühlend. Aristarch (bei Ariston. Λ, 532) sagt: τῷ εἴδει τὸ γένος δεδήλωκε. τὸ γὰρ ἀίοντές ἐστιν ἀκούοντες, θέλει δὲ εἰπεῖν ἐπαισθόμενοι τῆς πληγῆς· ἡ γὰρ ἀκοὴ εἶδός ἐστι τῆς αἰσθήσεως. Man spricht von hellen und dunklen Tönen und Farben, von stechendem und brennendem Gefühl u. Geschmack, von weichem und hartem Ton, süssem Gefühl u. scharfem Geruch, schreienden Farben, u. d. m. Oedipus (Soph. Oed. Col. 137) sagt zum Chor: ὅδ' ἐκεῖνος ἐγώ· φωνῇ γὰρ ὁρῶ τὸ φατιζόμενον, so auch (Oed. Tyr. 371): τυφλὸς τά τ' ὦτα τόν τε νοῦν τά τ' ὄμματα. Klopstock sagt (Eislauf): «Sonst späht dein Ohr ja alles». Goethe (Röm. Eleg.): «Fühle mit sehender Hand».—Und so konnte Longin (XXVI, 2) von der Schilderung verlangen: τὴν ἀκοὴν ὄψιν ποιεῖν. Etwas viel ist es, was Leopold Schefer («Hafis in Hellas») bietet: «Ich roch der Muse Zitherklänge noch zugleich, ich sah gestaltenschön und klar ein jed' Gefühl! Ich schmeckte die schönen Göttinnen zugleich auf meiner Zunge köstlich; ach, ich hörte laut das Strahlen der Gestirne hoch am Himmelssaal und ich genoss unsäglich reich die schöne Welt zugleich im fünfundzwanzigfachen Wonnestrahl. Auch meine Esskunst war vergöttlicht hier: ich ass das Sonnenlicht, das Himmelsblau, den Glanz, ich trank das mir im grossen Becher schmelzende bildschöne Mädchen voll sussen Schauern aus u. s. w. — P. 314 слѣд.: Aeschylos (Sept. 99) κτύπον δέδορκα, Quint. Sm. VII, 562. Ἀθηναίη — ἐδέρκετ' ἀϋτὴν ἀνδρῶν ἀγχεμάχων. Hom. Il. XVI, 127: λεύσσω παρὰ νηυσὶ πυρὸς δηΐοιο ἰωήν. Stat. Theb. VI, 202: jam face subjecta primis in frondibus ignis exclamat; Prop. I, 17, 6: adspice, quam saevas increpat aura minas. —

Ebenso, wobei kein Anstoss empfunden wird, Soph. Aj., 785: ὅρα ὁποῖ' ἔπη θροεῖ; Plaut. Most. II, 2, 64: ecce quae ille ait. Pind. fragm. C. L. 639: σαρκῶν τ' ἐνοπὰν ἤδ' ὀστέων στεναρμὸν βαρὺν εἶδον.— Donatus zu Terenz Eun. III, 2, 1 sagt: omnes sensus visa dicuntur ab eo; qui est certissimus; Thais Worte an dieser Stelle sind nämlich: «audire vocem visa sum modo militis. Atque eccum»; wozu Donatus noch aus Virgil (der auch murmure coeco hat) anführt: visaeque canes ululare per umbram adventante dea. — So steht *sehen* statt fühlen bei Aristaenet. II, Ep. XI, 150; ἐὰν προσαγάγῃς τῷ στέρνῳ τὴν χεῖρα, τὸ πήδημα τῆς καρδίας ὄψει, u. bei Hippocr. de nat. mul. 534, T. II: ἢν ἅψῃ, ὄψει. — *Sehen* und *hören* werden verwechselt: Lucret. IV, 581: loca vidi reddere voces; Virg. IV, 491. mugire videbis terram; Soph. Oed. Col. 1463: ἴδε μάλα μέγας κτύπος ερείπεται; Goethe («Im Gegenwärtigen Vergangenes»): «Fülle runden Tons». — *Sehen* und *riechen* sind vertauscht: Theocr. I, 149: θᾶσαι ὡς καλὸν ὄζει. Arist. Av. 1710: ὀσμὴ δ' ἀνωνόμαστος ἐς βάθος κύκλου χορεῖ καλὸν θέαμα. Aesch. Prometh. 115: ὀσμὴ ἀφεγγής. Virg. Aen. XII, 591: odor ater. Doppelte Vertauschung in dem Ausdruck: ein warmer od. kalter Ton in der Farbe; ags. beám ist radius und tuba; lat. *surdus* ist got.: *svarts*, μέλας bedeutet auch *heiser*.— Grimm (Deutsch. Gramm. II, 86) erwähnt einiger «Begriffsübergänge» ähnlicher Art: «wir brauchen jetzt *erlöschen* nur vom *Licht*, früher galt es auch vom *Ton* (Parc. 44 a: der schal lasch); aus gleichem Grunde nr. 332 *hëllan (sonare)*, hëll *(sonorus)*, später lucidus u. d. m. Nahe liegen besonders *riechen* und *schmecken*. Im Deutschen war früher schmecken = riechen, und ein Blumenstrauss hiess «eine Schmecke».

Стр. 350—1 *(обобщеніе* и *синкретизмъ):* candidus-weiss, redlich; illustris, clarus-hell, berühmt; Taube Nuss, taube Nissel, lebendige Hecke, tote Kohlen; Caeci rami (ohne Augen), caecae gemmae (trübe Edelsteine), arena bibula, viva sepes, aqua viva, vivus lapis (Feuerstein), viva vox, mutum forum.—Im franz. ist nombre sourd eine Irrationalzahl, auch trübe Edelsteine heissen sourd; haie vive, bois vif, mort bois, couleur morte, vive; bleu-mourant; lèvres mortes; eau vive, eau morte, tête morte, caput mortuum, argent mort, vif argent, saison morte; de vive voix, l'imagination vive. Im Englischen z. B. a quick-set hedge, quick-grass (Quecken), quick-match (brennende Lunte), dead drink (schales Getränk), deadwater (stehendes Wasser), quicksand (Triebsand). — Сл. Pott, Metaphern, vom Leben und von körperlichen Lebensverrichtungen hergenommen (Kuhn und Aufrecht, Zs. B. II); Hense, Poetische Personifikation in griechischen Dichtungen, T. I, Halle, 1868.

III. **Къ стр. (184) 64.** *(Синкретизмъ звука = свѣта).* Сл. Huysmans, En Route (18 éd. Paris, Stork, 1896) p. 6: Un chant lent, désolé montait, le «De Profundis». Des gerbes de voix filaient sous les voûtes, fusaient avec *les sons presque verts* des harmonicas, avec les timbres pointus des cristaux qu'on brise.— P. 7: En les écoutant (т. е. звуки органа) avec attention, en tentant de les décomposer, en fermant les yeux, Durtal les voyait d'abord presque horizontales, s'élever peu à peu, s'ériger à la fin, toutes droites, puis vaciller en pleurant et se casser du bout... les voix enfantines se déchiraient en *un cri douloureux de soie.* — P. 7—8: ces voix d'enfants tendues jusqu'à éclater, ces voix claires et acérées mettaient dans la *ténèbre du chant des blancheurs d'aube;* alliant leurs sons de pure mousseline au timbre retentissant des bronzes, forant avec le jet comme en vif argent de leurs eaux, les cataractes sombres des gros chantres.... elles évoquaient.... la compatissante image de la Vierge passant, *aux pâles lueurs de leurs sons*, dans la nuit de cette prose. P. 11 (о средневѣковыхъ изображеніяхъ Богородицы): *les braises bleues de leurs yeux.* P. 12—13: Le «De Profundis» par exemple *s'incurve* semblable à ces grands *arcs* qui forment l'ossature enfumée des voûtes и т. д. (въ plain-chant l'accord de la mélodie avec l'architecture est certain). P. 79: *odeur vocale;* 80: *couleurs musicales* de la vie; des *sons blancs* et *bruns*, des sons chastes et sombres; *fumée sourde;* 90: *sons... rances.* 141: ces voix écrues, bien qu'adoucies et *moirées* par les prières.... cette *voix....* se dépliait en *s'embrasant, flambait* en des bouquets virginaux de *sons blancs*, s'eteignait, s'effeuillait en des *plaintes pâles;* 141—2: il voyait.... la *résonnance de son coloris, l'éclat de son métal* martelé avec l'art barbare et charmant des bijoux Goths; 185: *moelle blanche des chants;* 197: *voix fonsée*, à laquelle répondaient.... *les claires envolées* des nonnes.... la fleur de la mélodie se fanait; p. 206: *odeur fauve;* 249: *sons blancs;* 407 слѣд.: *терновый вѣнецъ Христа = вѣнецъ установленныхъ церковью пѣснопѣній, назначенныхъ на кругъ года* (напр. 408: Fête des Innocents — и cette séquence rouge et sentant la rose qu'est le «Salvete flores martyrum»; dimanche violet; psaume couleur de cendre; 409: *l'hymne cramoisie* et la *prose écarlate* de la Pentecôte le «Veni Creator» et le «Veni Spiritus»; p. 411: les saphirs bleus et les spinelles roses de ses antiennes, т. е. въ честь Богородицы, puis l'aigue-marine si lucide, si pure de l'«Ave maris stella», и т. д.); 412: une *voix blonde* et ténue d'enfant.... dans le noir de l'église.

**(Къ стр. 184) 64.** *Довнаръ-Запольскій,* Пѣсни Пинчуковъ. Кіевъ, 1895. (Стр. 200) *Тавтологія:* барабаны бьютъ-выбиваютъ; бубнушки-барабаны; вѣетъ-повѣваетъ; вишенька-черешенька; велѣла-казала; гуляетъ-погуливаетъ; грѣетъ-погрѣваетъ; гыдъ-брыдъ; горитъ-курится; журба-печаль; житы-буты; журлыва-сварлыва; знаетъ-вѣдаетъ; крыница-водица; вода-ключица; любила-кохала; мизраўка-плюгаўка; написано-нанотовано; нажиласа-набыласа; плачетъ-тужитъ; плачетъ-рыдаетъ; посѣяно-посажено; пить-гулять; не пришелъ-не пріѣхалъ; родъ-роднына; ругаетъ-бранится; стара жонка-матка; стукнуть-брукнуть; сѣдлать коня — съ двора съѣзжать; густа трава-частые рядочки; туга-журба; тужитъ-рыдаетъ; травушка-муравушка; узломъ-пугою; хлѣбъ-соль; хвоще-сполоще; частый-густой; цѣпы-токи; шумитъ-гудетъ; шила-вышивала; штопованє-мулёванє; щука-рыба.— (Стр. 200—202). *Эпитеты: Биты* шляхъ. *Буёнъ*, буйны, буйнесеньки вѣтеръ. *Быстра* вода; река, реченька. *Бѣлое* лицо, лыченько; бѣлыя ручки, рученьки; ноженьки, ножки; плечо; боки; головынька; тѣло; бѣлюсеньки платокъ; бѣло тонко полотно; бѣлая тонкая рубашка, кошуля; бѣла кошуленька; ручничокъ; намёточка; бѣленькая тоненькая шырынка; хустонька; бѣла постель; бѣла пухова постель; бѣленькая рыдня; бероза; бѣлява, кудрава; била, тонка, высока; лебедка, лебедь; соколъ; бѣленьки день, свитъ; бѣленькій снѣжокъ. *Видная* чаша; яблочко; *винное* яблочко; *вишневый* садъ; *вороны,* вороненьки конь; стадо; *высока* гора; древо; могила; лѣсъ; высока, тонка, бѣла береза; высокая, тонкая, лыстомъ шырокая рабынка; *вѣрны* дружокъ; товарышъ, дружына; слуги. *Глубоки* Дунай; дылъ; колодзези. *Гнуткая* лещына. *Горяча* кроў. *Гырки* слёзы. *Гостра* коса; шабля, сѣкирка; *Густыя* лызеньки; лоза; сочывыченька; чаротъ; часты гребешокъ. *Дрыбны* слёзы, слёзки, слёзоньки; дождикъ; листы (письма); друбненькіе хванды. *Дийны* коровай. *Жалосныя* пѣсни. *Жаркая* крапиўка. *Жоўты* волоса; кудры; песочокъ; ямка; цвѣтъ. *Зализный* мостъ. *Зеленое,* зелененькое вино; вѣночокъ; чай; зелена грушка; зеленесенькій дубочокъ; зелена дуброва, зелененька дубровушка; ель; жыто; зелененька конопелька; зелены кусточокъ; зелененьки лёнъ; зелены лугъ, лужокъ; макъ; овесъ; рута; садъ, хвуйнычокъ; яблонько; яворъ. *Золоты* ножикъ; перстень; подкова; копытца; рамки; скрыня; сѣдла; токи; кресло. *Калыновы* мостъ; *колющая* грушка; красна дѣвонька, дѣўка; панна; сорочка. *Круты* берегъ, бережокъ; гора; горушка. *Крыничная* вода. *Кудравеньки* женишокъ. *Кучеравая* верба. *Кудрава* верба; бероза; кудрава, бѣлява.

*Лихи* ворогъ. *Молодая* дѣвонька; молода чернобрыва дѣўчына; рекрутушка; молодъ барынь; молоденьки молодецъ; козакъ; хлопецъ; женишокъ. *Морозливая* зима. *Нашиваны* рукавецъ. *Новенька* шапка; нове люстерко; ведерко; коровать; соха; комора; домочокъ; клѣть; стайня; ганочокъ; ворыта; двыръ; мисто; церкоўка; карабельчыкъ; вульки (улье). *Половые* волы. Пухова подушка; постель; бѣла пухова. *Раба* зеўзуля, зеўзуленька; утынька. *Роўненькій* лёнъ. *Родная* маты; батюхна; братъ. *Роса* кеса. *Рыжъ* песокъ, песочокъ, утоўка. *Свѣтлые* очи; *слаўны* господаръ; козаче; невѣста. *Солодкая* горылка; солодки, солоденьки медъ, медочокъ. *Сребные* ключы; цѣпы; тарелочка. *Степовые* луги. *Сухая* лоза; чаротъ. *Сивы* волы; сывы конь, коникъ; голубъ, голубокъ; голубка; сивеньки селезень; сывы соболь; соколь; сивой крылъ соловейко. *Сине* море; озеро. *Старый* старычокъ; *сырая* земля. *Сѣры* гуси. *Темна* нычъ, нычка; лугъ, лужокъ; темны темненькій лѣсъ, лѣсокъ; темна, темненькая хмара. *Тесовая* клѣть; ворытечки; кровать; скамья. *Тыха* вода; Дунай. *Тонкая* китаечка; кужель; обрусы; бѣло тонко полотно; тонко просцирадло; рубки; рукавецъ; бѣлыя тонкія рубашки; кошуля; бѣлая тонкая шырынка; хустонька; тоненьки хвартушокъ; биленькіе икъ пациру руўненькіе подарки; била тонка высока бероза; тонкая высока бероза; рабынка тонка, тонкая высока, лыстомъ шырока; также — тополя; сосна. *Уродлывая* дѣвонька. *Часты* густы гребешокъ. *Чирвоно* сукно; нагруднычокъ; китайка; вышня; калына; рожа; чистенька вода; чисто поле. *Чорны* бровы. Чорнобрывенька; очи, очки; чоронъ, чорнесенькій воронъ; галка, галочка; куна; соболь; макъ. *Шава* травушка. *Шары* очы; *шарка* калына. *Широки* листъ; дубочокъ широки лысточокъ; широкая улица; степъ; долына; ширына; дорога. *Шоўковы* трапкачъ; коснычокъ; радюжка; шырынка, шоўкомъ шыта свита; шоўкомъ вышивана кошуля; нашивана шоўкомъ хуста; трава, травица; сѣти. *Щыры* боръ; сребро; желѣзо; злетце серце. *Ясна* зора; мѣсяцъ; сонце; свѣча. *Ярскія* пташки. *Яры* воскъ; овесъ.

**Къ стр. (184) 64.** Сл. Bréal, Essai de sémantique [Paris, Hachette, 1897], p. 139, прим. 2: *Laetus* que Cicéron considère comme une métaphore (De Or. III, 38: laetas esse segetes etiam rustici dicunt), est.... le mot propre («de grasses moissons»); p. 138: *exstinguere* avait.... pris le sens d'éteindre; cependant la flamme est comparée ici à un dard ou à une lance dont on brise la pointe.—Къ *эпитетамъ*, ib. 143—4 (ennui

*noir,* voix *chaude,* chant *large,* reproche *amer;* un son *grave,* une note *aigüe;* lanterne *sourde,* maison *louche,* aveugler une voie d'eau; κωφὸν βέλος = surdum jaculum; μέλαινα φωνή; Les Indous appellent *andhakūpa,* «puits aveugle», un puits dont l'ouverture est cachée par des plantes. Quelquefois on ne sait plus au juste de quel organe ces expressions sont parties: pour l'adjectif *clarus* p. ex. on a pu longtemps se demander s'il vient de la vue ou de l'ouïe. — Стр. 181—3: *сложные эпитеты* въ греческомъ (τερψίχορος и т. п.) и нѣм. языкахъ (himmelblau и т. п.). Quelques-uns de ces termes de comparaison (нѣмецк.) ont passé des mots, où ils avaient leur raison d'être en d'autres où ils n'ont que faire.... C'est ainsi qu'à cause de *stockfest*.... on a dit *stock-taub,* ...*stock-blind,* ...*stock-finster;* по *steinhart* сдѣланы *stein-alt, stein-müd, stein-reich; himmelschreiend* вышло изъ выраженія: *Es schreit zum Himmel* по аналогіи съ *himmelklar, himmelweit.*

**Къ стр. (184) 64.** *(Къ синкретизму чувственныхъ впечатлѣній).* Сл. Ѳ. Браунъ, Разысканія въ области гото-славянскихъ отношеній, стр. 171: финск. корень sal-hal: основныя значенія «свѣтлый, ясный» и «разсѣкать». Ср. напр. суом. salava — молнія, haleva, hallava — свѣтлый, halkēn — разсѣкать, halkio — щель, salko, halko — полѣно; вепс. halg — полѣно, halgnen — разсѣкать; эст. haljas — свѣтлый, sale — жидкій, тонкій (sale mets — жидкій лѣсъ) и т. д. Сл. Donner II, 10 слѣд., особ. стр. 25. Отъ финскаго суом. haleva пошло, вѣроятно, и русск. га́лява (галя́вина, прогалина, прога́ль, про́галь: чистое пространство, открытое мѣсто среди чего; незамерзающее мѣсто въ рѣкѣ, поляна въ лѣсу; прога́лить — открыть, дать куда проникнуть свѣту; «на́ небѣ прогалило»). Въ га́лявѣ, соединяются понятія *просѣка* и *просвѣтъ.*

**Къ стр. (184) 65.** (γελάω) Hymn. in Apoll. Del. v. 118 и hymn. in Cerer. v. 14: γαῖα τε πᾶσ' ἐγέλασσε καὶ ἁλμυρὸν οἶδμα θαλάσσης; Theogn. v. 8: ἐγέλασσε δὲ γαῖα πελώρη-γήθησεν δὲ βαθὺς πόντος ἁλὸς πολιῆς; Aeschyl. Prom. 88: ὦ δῖος αἰθὴρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί, ποταμῶντε πηγαί ποντίων τε κυμάτων ἀνήριθμον γέλασμα; Eurip. fragm. in c. 146 (Dind.): ἀκύματος δὲ πορθμὸς ἐν φρίκῃ γελᾷ.

**Къ стр. (185) 66.** *(Къ малорусскимъ тавтологіямъ и эпитетамъ).* Въ думкахъ сл. Сумцовъ (по поводу книги Житецкаго, Мысли о

народн. малорусск. думахъ) въ «Этногр. Обозр.», XXIV, стр. 82: *тавтологія:* грунтъ-худоба, хлибъ-силь, пыли-туманы, срибро-злато, селомъ-улыцею, звиръ-птыця, щука-рыба, степъ-долына, стежки-дорожки, долыны-яры, доломъ-долыною, часъ-годына, свитлыця-камяныця, кайданы-зализо, пиша-пишаныця, чужа-чужанина, штыхъ-копье, живъ-здоровъ, мало-немножко, малъ-невелычокъ, батькова-матчина, сира-сирыця, сіе-посивае, стучить-гремыть, бере-хапае, стеле-покладае, квиле-проквиляе, мыто-промыто, суды-судыты, рады-радылы, обидъ-обидае, сикты-рубаты, думаты-гадаты, пыты-пидпываты, пыть-гулять, леньмо-поленьмо, кляла-проклинала, бижыть-пидбигае, потурчила-побасурманила (тавтологія у сербовъ: тамница тавна, болг.: темна темница, великор.: молоденьки молодушки, свѣтлая свѣтлица). *Эпитеты въ думахъ: билый* (камень, рука, нога, лицо, свѣтъ, снѣгъ, габа, скамья, челядь), *битый* (шляхъ), *близка* (сусида), *Божій* (свитъ), *буйный* (витеръ), *булатна* (сабля), *быстрый* (конь, хвыля, рѣка), *велики* (дороги расхидныи, диво, грихъ), *веселый* (край), *вирна* (жона), *вороный* (конь), *высока* (степь), *гнѣдый* (конь), *гордый* (панъ), *горячыи* (слезы), *гострый* (мечъ), *далека* (дорога), *добрая* (рада), *дрибенъ* (дощъ; влкр.: мелкой, частой дождикъ), *дрибенъ* (листе-письмо, слеза); *жовтая* (коса, чоботы, мѣдь на воротахъ, кость), *зеленый* (яворъ, дубъ, жупанъ, диброва); *злая* (хуртовына), *золотой* (волосъ, столъ, човенъ, весло, перстни, соха, грива, сѣдло, серпы, мечъ, златосини киндяки), *калинова* (стрѣла), *камяна* (темница), *кленови* (уши коня), *кованый* (возъ, поясъ), *кривава* (ничъ), *кришталева* (фляшка), *кровна* (родына), *мидяны* (човна, сошникъ), *мизине* (дзецко, палецъ), *милосердный* (Господь), *оправи* (кульбаки), *павяный* (винокъ), *перлова* (тканка), *пильна* (годына), *пирскій* (конь), *писаня* (скрыня), *простая* (дорога, люди), *рудая* (сукня), *руса* (коса), *святое* (море, недиля, небо, церква, письмо), *семипъядна* (пищаль), *сердешни* (товарищи), *сивый* (конь, волы, голубъ, зозуля), *сиза* (зозуля, орлы); *сыре* (кориння), *сироманци* (вовки), *синее* (море), *смертельный* (грихъ, мечъ), *срибныи* (пидковы, польщя), *старыя* (жоны, вдовы, мать), *супротывня* (хвыля), *темный* (похоронъ, ничка, лѣса), *тисови* (синци), *тихи* (воды), *тяжка* (неволя), *хрещеный* (народъ), *червоне* (убране, каптанъ, китайка, таволга), *чисте* (поле), *чорный* (пожаръ, кровь, мажа, китыця, аксамитъ, очи, брови, воронъ, хмара), *чудныя* (стороны), *широкій* (танецъ), *шовковый* (наметъ, хвостъ коня), *яворовы* (сходци), *яріи* (пчолы, пшеница), *ясный* (соколъ, огонь, зори, сонце, зброя, мисяць) и др.

Стр. 84—5: *бѣлый* въ сербск. пѣсняхъ и у Гомера (локоть, зубы, ячмень, городъ); у сербовъ: *камена* тавница, *руса* коса; море *синее* (у сербовъ и великоруссовъ); сербск. и болг.: *дробное* ситное письмо. Голубь и соколъ *сивые* и въ южнослав. эпосѣ; здѣсь же находимъ *вѣрную* жену, *зеленый* боръ, ель, садъ, *золотые* ключи, кольца, колыбель, чаши, вѣнки, *желтые* сапоги (рариђа), *бѣлую* пшеницу, *ясное* солнце, мѣсяцъ и звѣзды, *широкія* дороги, *тихія* воды Дуная, *вороныхъ* коней; сл. влкрск.: *каленая* стрѣла, *ясный* соколъ, солнце, *каменныя* палаты, *темные* лѣса и темницы и др.

Стр. 85—6. Эпитеты къ характеристикѣ украинской природы и быта (степь *высокая; жовта* коса: эпитетъ вѣроятно древній, сл. Прокопіево ὑπερυθροί, ибо рыжіе волосы теперь рѣдки у сербовъ).

IV. **Къ стр. (188—9) 69—70.** Сл. Rich. M. Meyer, Alte deutsche Volksliedchen, Zs. f. d. Alterth. XXIX, стр. 217: Carm. Bur. 142[a]: dâ von stât *val* der *grüene* ehle, какъ у Neidhart'а 86, 36: ist diu *grüene* heide *val* (по одеревянившему эпитету); иначе Neidhart 18, 4: schôn als ein *golt gruonet* der hagen.

**Къ стр. (191) 74.** Vielantif (названіе коня: viel + antif) (сл. Guillem de Berguedan: Chanson ai comensada Que sera loing chantada En est son *veill antic*); сл. прованс.: rizen jogan, sompnhan durmen (Schultz, Unvermitteltes Zusammentreten von zwei Adjektiven od. Participien im Provenzalischen въ Zs. für romanische Philologie, XVI, 3—4).

V. **Къ стр. (192) 74—75.** *(Парные эпитеты)* существительныхъ, глаголовъ, Miclosich, Darstell. im Slav. Volksepos, «Denkschr. d. Kais. Akad. d. Wiss. in Wien», Philos. Hist. Cl. B. 38, стр. 8: русск.: 1) *повтореніе слова: Прямоѣзжая* дорожка *прямоѣзжая* (Рыбн. I, 74); Чуднымъ чудныемъ чудно, дивныемъ дивнымъ дивно (ib. I, 74); Выѣзжаетъ тутъ старый казакъ, старъ старый казакъ Илья Муромецъ (Кир. I, 93); сл. позднымъ поздно, горе горькое; *сербск.:* чудно чудо; *болгарск.:* ситномъ ситно Zborvat; sirak siromah. 2) Сл. стр. 12 слѣд. *(парность эпитета съ отрицательнымъ оборотомъ): Сербск.-хорв.:* Ona sjede brižna nevesela; сл. Mitre muči, ne besjede ništa; s malo bilo, za dugo ne bilo; русск.: *Прямой* дорожкой, *неокольной* (Рыбн. 3, 13); за *великую* досаду *не* за *малую* (3, 75); А и *холостъ* я хожу, *не женатъ* гуляю (Кирша, 86). *Малор.:* мало немного, малый невеликій, смутенъ невеселый; 3) (р. 13 слѣд.). *Парность синонимовъ: Серб.-хорв.:* zazor

i sramota, obraz i poštenje, zemlje i krajine; svijet i krajina; nužda i nevolja; pleme i koljeno, tuga i žalost; *trudan* i *umoran*, sretno i čestito, ludo i bezumno; cvjeli, tuži; poklon i dar; slike i prilike; kad svanulo i granulo sunce; svaća i svatovi. *Болг.:* Umen i razumen; Te zasviri *žalno, tužno* (Vuk 237). *Русск.:* Безъ боя, безъ драки, кровопролитья (Кир. 2, 26; сл. Рыбн. 2, 41; Кирша) и др. преимущественно парные существительные и глаголы; прилаг.: вы *глупый да неразумный* (Кир. I, 80; Кирша 327); я привезъ тебѣ вѣсточку *радостную* и *веселую* (Рыбн. 3, 88); тутъ не два орла слетаются, а два *сильныхъ могучихъ* богатыря (ib. 175); *умный-разумный* хвастаетъ старымъ батюшкомъ (ib. 2, 211); когда я *весела, радостна* (Рыб. 3, 323); слугамъ вѣрныимъ, неизмѣнныимъ (Кир. 1, 69). — *Малор.:* борзо *рано, пораненьку; чтитыи* и *поважатый; хвалитый сохвалятый;* и др. (Сл. Рыбн. I, 186: жить да быть да вѣкъ коротать, Кир. III, 54: *пригля-нулися, приглядѣлися;* Рыбн. III, № 3: имѣніе и богачество).

*Filipsky,* Das stehende Beiwort im Volksepos (Siebzehnte Jahresschrift des K. K. Staats-Gymnasiums in Villach. Villach, 1886) p. VIII: Es ist eine bekannte Eigenthümlichkeit des epischen Stiles, dass gewisse Ausdrücke, Wendungen, Verstheile, ganze Verse, Versgruppen, ja ganze Erzählungsstücke (z. B. Botenreden) bei gleicher Gelegenheit unverändert wiederkehren (Vgl. Fr. Schnorr v. Carolsfeld, Literaturvergl. Bemerkungen zu den hom. Gedichten, im Archiv f. Literaturg., Leipzig, 1881, s. 307—318. Er wendet sich gegen W. v. Christ, Ueber die Wiederholungen gleicher und ähnlicher Verse in der Ilias, in den Sitzungsber. der Philosoph. philolog. u. hist. Classe der K. Akademie d. Wissenschaften zu München, 1880, H. III. s. 221—272). Diese Wiederholungen bilden einen wichtigen Bestandtheil des Sprachapparates der Epen; sie gehören, was die homerischen Gedichte, das Nibelungenlied und das Mahabharata betrifft, der vorliterarischen Epoche an, also einer Zeit, wo epischer Sang noch lebendig war, die culturellen Bedingungen noch im ganzen und grossen gleichartig waren. Der Vorwurf also, den man erheben könnte, dass man Ungleichartiges vergleiche, ist wenigstens mit Rücksicht auf diesen Theil epischer Darstellung nicht stichhältig. Erklären aber lassen sich diese Erscheinungen theils aus dem genetischen Entwicklungsgange solcher Dichtungen, theils psychologisch aus dem Geschmacke der Zeit und der Art des Vortrags; auch Rücksichten auf das Metrum mögen mitunter massgebend gewesen sein. Die fürs einzelne einmal glücklich gefundenen Ausdrücke und Wendungen gefallen, prägen sich deshalb dem Gedächtnisse fest

ein und erzeugen das Streben, sie bei ähnlichen Anlässen und Situationen genau wiederzugeben (Das stereotype in der Darstellung ist nicht nur der volksthümlichen erzählenden Dichtung, sondern auch der volksmässigen Erzählung in Prosa, dem Märchen, eigenthümlich. Vgl. W. Scheffler, Die französische Volksdichtung und Sage, II Bd., 1885, s. 237 ff.] wobei die Individualität des Sängers gänzlich in den Hintergrund tritt. Dadurch gewinnt die Dichtung den Charakter der Breite und Redseligkeit, welche wir nach unserm Gefühle eintönig und langweilig finden. Aber die Menschen auf jener «epischen» Culturstufe waren eben redseliger als wir; überdies muss man sich gegenwärtig halten, dass für den Vortragenden derartige Wiederholungen Ruhepausen und Stützpunkte des Gedächtnisses waren. Für den Zuhörer konnten dieselben, da sie durch die Ueberlieferung geheiligt waren, nichts Anstössiges haben, ja sie mussten ihm als Mitbesitzer dieses nationalen Gesammteigenthums willkommen sein. Ueberhaupt haftet an allen Äusserungen des Volksgeistes als charakteristisches Merkmal eine gewisse conservative Beharrlichkeit.

P. IX. Das stehende oder stabile Epitheton (Cp. perpetuum, fixum, κύριον, ἰδιώνυμον) erhielt bei den alten Grammatikern seinen Namen von seiner constanten Verbindung mit demselben Worte. Z. B. ποδώκης ('Αχιλλεύς) 22, 2.

P. X. Unter den Begriff der stehenden Ep. fallen aber auch solche Beiwörter, die ausser mit ihrem Substantiv, mit dem sie ständig verbunden zu sein pflegen, auch andern beigelegt werden[1]). So ist κορυθαίολος stehendes Ep. des Hektor (370), wenn es auch einmal dem Ares T. 38 (Vgl. La Roche z. St.) zuerkannt wird. Ebenso ist Siegfried im NL der «starke» und «küene» κατ' ἐξοχήν, wenn auch andere Recken dieses Epitheton führen, Fima «der stärkste der Starken» im indischen Epos, als Vertreter der gewaltigen Kraft des alten Heldenthums (vgl. μέγας, πελώριος объ Аяксѣ). Hier bleibt auch tapfer das charakteristische Beiwort des anfangs gleichwie Achill grollend vom Kampfe sich fernhaltenden Karna, trotzdem hie und da auch andere Helden mit demselben bedacht werden, am häufigsten Ardschuna; dann auch wohl einmal der «listige» Krischna (vgl. πολυμήχανος 'Οδυσσεύς, 7, 15), Fischma «der Heldengreis» u. a. In den epischen Liedern der

1) Die griech. Grammatiker haben dafür den Terminus ἀκυρία, ἀκυρολογία od. κατάχρησις, die lat. abusio, od. improprietas. Vgl. Krah, De fixis quae dicuntur deorum et heroum epithetis. Königsberg, 1852, s. 2.

Serben kommt das Beiwort «lieb» den Familienmitgliedern u. Verwandten zu (bei Homer φίλος auch Theilen des menschlichen Körpers, oft nur ein naiver Ausdruck fürs Possessivum). Aber entsprechend dem innigen Verhältniss, das bei diesem Volke, wenigstens im Volksliede, zw. Bruder u. Schwester besteht, ist es für diese in besonders bezeichnender Weise stehend geworden, während die Mutter fast durchgehends die «alte», die Gattin «die treue» heisst = vjierna ljuba.

P. X, прим. 6: In den hom. Gedichten fand Dr. A. Schuster Untersuchungen über die hom. stab. Beiw. 1 Abth. (Progr. d. Gymn. zu Stade 1865—6) unter einer Gesammtzahl von 286 stehenden Beiwörter 97, die nie mit einem anderen, als mit ihrem ständigen Substantiv verbunden auftreten.

P. XI. Das wesentliche Moment, welches hier in Betracht kommt, ist vielmehr, dass die stehenden Ep. die Personen od. die Gegenstände, denen sie beigelegt werden, nicht immer mit Rücksicht auf die jedesmalige Situation od. den jeweiligen Zustand charakterisieren, sondern mit einer allgemeinen Eigenschaft versehen, selbst wenn sie in den Zusammenhang nicht passt. — Glänzend heisst die zum Waschen bestimmte schmutzige Wäsche X, 154 εἵματα, σιγαλόεντα = ζ 26 (ζ 74, ἐσθῆτα φαεινήν).... Die Beiden Beiwörter haben sich im griechischen Epos für Kleidungsstücke ebenso festgesetzt wie im NL. «lieht» für «kleit», in den serb. Liedern «weiss» für Linnen u. das daraus Verfertigte.... Darum heissen auch die Pferde des Antilochos ὠκύποδες (ψ 303), obschon unmittelbar darauf (310) Nestor dieselben Pferde βάρδιστοι nennt. Aus dem gleichen Grunde erkundigt sich Hektor (Z. 377) bei seinen Mägden nach der «weissarmigen» Andromache (nicht nach der Hausfrau), so seltsam das einen modern fühlenden Leser anmuthen mag. Im NL. führen Siglind, Ute und andere bereits *bejahrte* Frauen das Epitheton «schön» (Behringer, Das Beiwort in der Iliade u. im Niebelungliede. Aschaffenburg, 1873, s. 14: *общее мѣсто.* Въ гомер. эпосѣ дѣвушка καλαί, καλλιπάρῃοι; у сербовъ дѣвушка всегда *красива,* въ скандинавскихъ балладахъ *горда;* рядомъ съ старой матерью сербск. пѣсенъ — у Гомера φίλη, πότνια μήτηρ.

P. XII. Эпитетъ *вѣрный* приставленъ въ серб. п. къ *женѣ* — хотя бы и невѣрной. König Wukaschin schreibt an Momtschillos Gattin Widossawa:

Du, vergifte den Wojwod Momtchillo,
Selbst vergift ihn oder mir verrath ihn.
Ich will dich zur treuen Gattin nehmen.

(V. II 25; Talvy I, 88).

In den Kuruingen bleibt Fischma «der unbesiegliche» selbst in dem Augenblick, wo er von den Pfeilen Ardschunas tödlich getroffen sterbend niedersinkt.

XII, прим. 1: у Гомера закоптѣлый котелъ все же зовется блестящимъ (ἐνὶ ἤνοπι χαλκῷ) Σ 349 = κ 360.

XIII. Эпитеты въ финскомъ эпосѣ: Вейнемейненъ «alt» und «wahrhaft».

XIV—V: у Гомера Ахиллъ, даже когда онъ недѣятельно сидитъ у морского берега, всегда der schnellfüssige, der männerdurchbrechende; κορυθαίολος zeichnet den Hektor in der Schlacht ebenso gut wie in der Abschiedsscene. Въ Нибелунгахъ: Siegfried «der starke, der küene», vielleicht auch «der snelle degen guot»; Hagen der «grimme», Giselher «der junge», «daz kint»; Volker «der videlaere, der küene spilman»; Rüdeger—«der guote, der vil getriwe, der milde», Hildebrant «der alte». Der gefeiertste Held der serb. Lieder heisst regelmässig «der königssohn» (Kraljević), der edle, tapfere, der Held, der Held von Prilip, der Herr Jug Bogdan «der grimme» (vgl. Hagen im NL. und Duchsasana in den Kur.), «der alte»; seine Söhne die 9 Jugowitschen, «schnell u. kühn» (vgl. snelle degen), 9 grauer Edelfalken. Im Kalew. treffen wir den Wäinõmöinen alt u. wahrhaft, den jungen Joukahoinen, den muntern Lemminkäinen u. den Schmieder Ilmarinen. — Diese u. zum Theil auch die allgemeinen ehrenden Epitheta der Helden sind mit ihren Hauptwörtern so verwachsen, dass selbst persönliche Gegner u. Feinde im Felde sich dieselben nicht vorenthalten. Der ergrimmte Achill betitelt den Atriden mit κύδιστη u. φιλοκτεανώτατε zugleich (A 122), Marko redet den starken Strassenräuber Mussa mit «Held» an.

P. XV слѣд. У Гомера нѣтъ выраженій для обозначенія опредѣленныхъ цвѣтовъ, зеленаго, голубого и т. д.; преобладаетъ nur licht u. dunkel; небо не синее, а звѣздное, поляна не зеленая, a grassreich, blumig, üppig. Λευκός mit seinen Synonymen und in Zusammensetzungen kann als stehend angesehen werden, etwa in Verbindung mit Linnen u. den daraus verfertigten Gegenständen (ἱστία λευκά), mit Theilen des menschlichen Körpers: λευκώλενος (Here, Andromache u. a.), ἀργυρόπεζα (Thetis); häufiger wird die allgemeine Eigenschaft der Schönheit, des Glanzes ins Auge gefasst, so καλός, περικαλλής bei Frauen, Gewändern u. Waffen, φαεινός (σιγαλόεις) in Verbindung mit Mond, Waffen u. Kleidern. — *Темный* — эпитетъ корабля (μέλαινα, κυανόπρωρος), ночь (μέλαινα и др.), источникъ (μελάνυδρος); σκιόεις

при облакѣ и горахъ; вино — ἐρυθρός, волосы — ξανθός, заря — κροκόπεπλος, ῥοδοδάκτυλος. — *Въ сербск. эп[осѣ]* синій, желтый и красный цвѣта рѣдки; бѣлый при вилахъ, женщинахъ, частяхъ человѣческаго тѣла; бѣлый свѣтъ, заря, день, города (сл. Гом.: das sandige Pylos, das breitstrassige Troja, die heilige Ilion; Niebel.: Wurmez diu rîche, burc vil wîte, rîche; былины: славный Кіевъ градъ), башня, домъ и дворъ и т. д.; серебро, хлѣбъ, пшеница, даже темница; арапинъ «viče cara iz grla bijela, V. II, 70, Talvj I, 241); пшеница зовется бѣлой и на корню Talv. II 239, 269; сл. — κρῖ λευκόν. — Im Niebelungenl. ist zwar stehend u. sehr häufig die Verbindung: die weisse Hand, die weissen Arme, die weisse Leinwand, aber das Beiwort, welches wie weiss im serb. den verschiedensten Gegenständen beigelegt wird, ist das allgemeinere: «licht»; «schar» (der Degen) «mâne, morgen, tac, schilt schwert, helm, brünne; (panzer-)ringe, schildesrant; gewant, wât, kleit, porten, pouge, pfellet»; «ougen, wangen» — und die Farbe der Jugend, vor allem aber das «golt».

*Сербск.:* черный арапинъ, глаза, усы, воронъ, земля (русск.: мать сыра земля), лѣсъ, вино, волкъ, кровь (но *руса* глава). Die Augen sind, wie gesagt, schwarz. In den Hom. Gedichten werden sie nach ihrem Glanze u. nach ihrer Form bezeichnet. So ist die Briseis ἑλικῶπις, die Achäer ἑλίκωπες, die Athene γλαυκῶπις u. die Here βοῶπις; die Augen selbst (ὄμματα, ὄσσε) sind schön, überaus schön glänzend. Das NL. kennt «lichte augen, liebe, swinde blicke», das indische Epos flammende, funkelnde Augen; Draupadi ist die schön- und grossäugige, Sawitri die lotusäugige. — *Roth серб.,* der Wein (rujno, crveno, рядомъ съ чернымъ), у Гомера: μέλας, ἐρυθρός, αἶθοψ; русск.: зелено; — *красный* сербск.: кровь; золото сербск. чисто, сухо, въ Нибелунгахъ rôt, lieht, русск. красно, у Гомера τιμορα τιμήεις. — Während in der Il. u. Od. die Bezeichnung für die *grüne* Farbe in unserm Sinne fehlt (χλωρός означаетъ frisch, gelbgrün: μέλι, δέος), wird dieselbe in der serb. Epik häufig zur Charakterisierung verwendet: трава, die Wiese, die Kiefer, die Tonne (auch schlank; in der Il. u. Od. beziehen sich die Epitheta der Bäume auf Wuchs u. Grösse, im russ. дерево стоячее), der Wald, das Waldgebirge (планина; auch dunkel), das Feld, der Garten; Flüsse wie Lim und Timok; der See; zuweilen das Zelt (sonst weiss), meistens das vornehmer Türken; aber auch das «Schwert, das Pferd». — Im NL wird «grüen» sogar gesteigert bald durch Vergleiche: «seide grüen alsô der klê»; «(edel)steine grüener den daz gras», (сл. snêwîz, rabenswarz, rosenrôt).

Другія цвѣтовыя опредѣленія въ *сербск.* рѣдки: *sivi* sokol (NL: wild, stark, schön, русск.: ясенъ), кукушка, die Taube (Il. u. Od.: τρήρων; русск. сизый (?); *gelb* sind die Dukaten (und golden); *blau:* modar plamen, sinje more (Гом. κυάνεος); русск.: сине море (но и weite, tiefe, der Vater (?); auch im finn. Epos furchen die Schiffe «die blaue Bahn, auf des Wassers klarem Rücken»). — *Златан* серб.: Tisch, Becher, Schlüssel, Messer, Ring, Leuchter, Kreuz u. andere Einrichtungsstücke u. Schmuckgegenstände, wie χρύσεος bei Homer, guldîn im NL.

Сербск. кони по мастямъ, но постоянный эпитетъ: добар; сл. еще вилен, виловит; šarac, šarin о конѣ кралевича Марка. Das Merkmal der Schnelligkeit, wofür den homerischen Sängern eine Reihe synonymer Ausdrücke zugebote steht, wird hier selten hervorgehoben. Im NL werden die Rosse nicht selten mit einer Reihe von Beiwörtern ausgezeichnet: daz zierliche marc, guot unde schoene, vil michel unde stark, von snêblanker varwe ir ros unt ouch ir kleit. In den skandinavischen Balladen sind die Rosse einfach grau.

Другіе постоянные эпитеты сербскаго эпоса: солнце (jarko, žarko, ogrijano, русск.: красное), oganj živi (ἀκάματον πῦρ) ravno polje, široko Kosovo, hladna vodica; die stille Donau, Sava etc.; die kühle Raschka etc.; der feuerige (?) Herold, der treue, rüstige Diener (ὀτρηροὶ θεράποντες); die leichten Füsse, das lebendige Herz, das Heldenherz; die blanken, glänzend blanken Waffen, težka topuzina, buzdovan; bojno, ubojito koplje; sablia ostra, britka, okovana; knjige starostavne, sitne knjige. Die Häufung der Epitheta z. B. μέλας κορυθαίολος (Ἕκτωρ), βριθὺ μέγα στιβαρὸν (ἔγχος), welche in den hom. Ged. dem NL (z. B. 418, 425, 896) als Mittel nachdrücklicher Schilderung dient (besonders der Waffen), im ind. Epos aber oft ans Masslose grenzt, ist in den serb. Liedern eine seltene Erscheinung.

VI. *Описаніе рукописи свадебныхъ приговоровъ дружки* (Архангельской губ., Ркп. Кузнецова). — [Изд. въ Сборн. отд. р. яз. и слов. Имп. Ак. Наукъ т. 72, № 5].

Образцы л. 10: Въ семъ домѣ *благодатномъ,* у нашего князя *молодого* новобрачнаго, есть батюшка *родимый,* матушка *родная,* тысяцкій большой человѣкъ, *княжна сваха,* большая боярони, средній и меньшій весь княжескій молодецкій подъестъ, все *гости полюбовные.* Извольте вы мнѣ, предъѣжему дружкѣ, съ молодымъ подружіемъ выступить изъ *высокова* терема на *широкую* улицу, сходить во дворы, въ конюшни и посмотрѣть *добрыхъ команей.* — *Княжна сваха,* комони

постоянно встрѣчаются во всѣхъ слѣдующихъ приговорахъ, какъ и эпитеты перваго.

*Выборка эпитетовъ: стойла стояныя,* замки *висячіе,* запоры *булатные,* ворота *широкіе,* уздечки *тасмяные, бѣлыя* руки, *крутыя* бедры, сидѣлышко *черкаское,* хомутикъ *астраханской,* шлейка *строчєная,* гужики *шелковые,* вожечки *гарусныя; санки-скочки-пошавеночки;* мосты *калиновы.*—Чѣмъ будутъ молодого въ путь-дорогу надѣлять: «куницами или лисицами, или черными соболями, заморскими звѣрями, златомъ-серебромъ, скатнымъ жемчугомъ, хлѣбомъ-солью или святымъ образомъ?» — Извольте благословить «чада *милова,* голубя *сизова,* лебедя *бѣлова,* сокола *ясново,* нашево князя молодого новобрачнаго». — Обращеніе дружки къ поѣзжанамъ жениха: «извольте садитца на своихъ добрыхъ *команей,* всѣ по конямъ, всѣ по мѣстамъ, всѣ по чинамъ, какъ соловьи по гнѣздамъ». — *Бѣлые* персты, *златые* персни. — л. 21: «Въ семъ домѣ благодатномъ... есть батюшка родимый, матушка родная. Если у васъ *умницы пѣвицы, сизыя голубицы, красныя дѣвицы,* аленькіе платочки, сизые волосочки, кудреватые височки, брови щипаные (щеголихи изъ народа выщипываютъ слишкомъ густыя брови), *рожи мазаныя* (набѣленыя и подрумяненныя), *носы тянуты, походочки молодецкіе, говори лебединые* (въ другомъ мѣстѣ: говоря лебединая). — л. 23 «міръ народъ! Стары, малы, усаты, бородаты, холосты, не женаты, бѣлы кудреваты, молодцы вожеваты, стрѣльцы борцы, кулашные бойцы, удалые добры молодцы, *кутяна, полатяна, запечана* (т. е. находящіеся въ кути, въ заднемъ углу избы, на полатяхъ, за печью), умницы молодыя молодицы, сизыя голубицы, бѣлыя лебедицы и т. д. л. 27: извольте садитца на санки-скочки», *чтобы не было не спору не содому, чтобы все было по глаголу.* (Пріѣздъ къ невѣстѣ на улицу): говоритъ дружка: «Міръ народъ! стары, малы, усаты, бородаты и т. д., скажите, не окляните меня, дружку, не обманите; я къ вамъ пріѣхалъ не самъ собой, не насильно, не *навально,* не нахвально, не самовольно; я пріѣхалъ отъ нашево сизова голубя, отъ лебедя бѣлово, отъ ясново сокола» и т. д. — л. 31: Дружка проситъ пустить его на крыльцо *бѣлодубовое.* У вашіе княгини молодой новобрачной, которые стоятъ у дверей *притворнички,* у воротъ *приворотнички!* Слышали вы *колокольчики пѣвкіе,* а у меня голосъ *привѣтливой.* Нашъ князь молодой новобрачный велѣлъ къ воротомъ приступать, двери отворять, или молитву сотворять. «У воротъ молитва: «Господи, Іисусе Христе Сыне Божій нашъ, помилуй насъ!»; изъ-за воротъ

отвѣчаютъ: Аминь, аминь! л. 32: Тогда дружка говоритъ, что пріѣхалъ «не насильно, не навально» и т. д., а посланъ княземъ. «Нашъ князь молодой новобрачной выходилъ изъ высокова терема на широкую улицу; я, предъѣзжій дружка съ молодымъ подружіемъ выходилъ изъ высокова терема на широкую улицу, я запрягалъ своего добраго команя и осѣдлалъ, и овожалъ, шелковой плеткой стегалъ; мой добрый конь осердился, отъ сырой земли отдѣлился, скакалъ мой добрый команъ съ горы на горы, съ холмы на холму, горы, долы хвостомъ устилалъ, мелки рѣчки перескакивалъ; доскакивалъ мой добрый команъ до синево моря; на томъ синемъ морѣ на бѣломъ озерѣ плавали гуси сѣрые, лебеди бѣлые, соколы ясные. Спрошу я гусей и лебедей: гдѣ этотъ домъ, гдѣ этотъ теремъ нашіе княгини молодой новобрачной? На то мнѣ гуси отвѣчали: «Поѣзжай къ синему морю въ восточную сторону, тутъ стоитъ дубъ о двѣнадцети корней». Я поѣхалъ восточную сторону, доѣхалъ до тово дуба; выскочила кунка, не та кунка, котора по лѣсу ходитъ, а та кунка, котора сидитъ въ высокомъ теремѣ, сидитъ на рѣшесчатомъ стулѣ, шьетъ ширинку нашему князю молодому новобрачному Я предъѣзжій дружка съ молодымъ подружіемъ поѣхалъ по куньему слѣду, доѣхалъ до высоково терема на широкую улицу ко княгинѣ молодой новобрачной, къ высокому терему; слѣдъ куней на подворотницѣ ушелъ, а назадъ дворомъ не вышелъ. Слѣдъ куней отведи или двери отопри!

(Загадки у воротъ): Кто тутъ, комарь или муха?

Я не комарь, не муха, тотъ-же человѣкъ отъ святаго Духа. Слѣдъ куней отведи или ворота отопри.

Слѣдуетъ преніе: изнутри дружкѣ предлагаютъ: a) «поди подъ кутное окно», b) лѣзть въ подворотню, c) ворота заперты, ключи въ море брошены; d) не по тому крыльцу зашелъ; e) ворота лѣсомъ и чащой заросли. Дружка на всѣ предложенія отвѣчаетъ, заканчивая обычнымъ: Слѣдъ куней отведи, либо ворота отопри! — пока его пустятъ въ избу. На c) его отвѣтъ такой: «нашъ князь молодой новобрачной ѣздилъ къ синему морю, нанималъ рыбачевъ удальцевъ, добрыхъ молодцевъ; они кидали шелковой неводъ, изловили бѣлую рыбицу, въ тоѣй бѣлой рыбицѣ нашли златые ключи отъ высокова терема»; на e) нашъ князь молодой новобрачной ѣздилъ къ кузнецамъ къ молодцамъ, они ковали топоры булатные, нанималъ работничковъ удалыхъ, они чащу лѣсъ вырубали, ворота отворяли. — л. 39: Дружка, войдя въ избу, спрашиваетъ: «нѣтъ ли у

васъ на мостахъ калиновыхъ столбовъ близко, перекладовъ низко, чтобы мнѣ, дружкѣ, ступать да головы не проломать?» (сл. л. 42) *золоченая* скобка; отворяйте двери на *пяту.* — л. 43 (дружка спрашиваетъ): «не имѣетца ли въ вашемъ домѣ благодатномъ, у княгини молодой новобрачной, нѣтъ ли подъ столами собакъ ярыхъ, въ кутѣ старухъ старыхъ, ребятъ ревуновъ, пѣтуховъ клевуновъ, *знатковъ* знатливыхъ, колдуновъ *колдуливыхъ,* чтобы на этомъ честномъ бракѣ ничево сквернова слова не было (сл. л. 44: извольте вы собакъ вонъ выгнать, молодыхъ людей на чесь, старухъ на печь, маленькихъ ребятъ въ колыбель) — столы *бѣлодубовые,* скатертки *шелковыя,* ястіи *сахарныя,* питія *медовыя,* ложечки *кленовыя,* вилочки *точеныя,* ножички *булатные.* — л. 50: *грицы* — пѣвицы, молодыя молодицы — сукно *сѣронѣмецкое,* свѣчи *воскояровы; старушка-стряпочка, сизая лапочка;* надавать (конямъ) сѣна до колѣна, овса до шетки, бѣлояровой пшены до вгребу; сѣна *зеленова,* овса едренова — тысяцкій *подвоскій.* — л. 86: пиво варено, медомъ наживлено, солодъ вятской, хлѣбъ казанской, пивоваръ ярославской. Ахъ! пивцо, какъ суслице, изъ чашечки три бочечки въ устохъ примочки; губы слепаютца, ноги подгибаютца, на землю кружитъ, очень спать велитъ; кто пивца изопьетъ, того съ ногъ сшибетъ». — Дружка — спеціалистъ, знатокъ обрядности и краснобай; обыкновенно пожилой человѣкъ, ясно понимавшій свою первенствующую роль на свадьбѣ; и гости это помнили, смѣялись прабауткамъ, но не забывались, чтобы не раззадорить старика; не то и приговоры пойдутъ другіе.

---

*Къ эпитету,* Alphonse Daudet, Notes sur la vie, сл. отчетъ Faguet, въ «Revue Bleue», 1899, 22 Juillet, p. 106: Il y a des gens qui ne rougissent pas d'écrire: *les arbres séculaires, les accents mélodieux.* «Séculaires» n'est pas laid; mais mettez le avec un autre substantif: *mousses séculaires, jardins séculaires.* Voyez: il fait bon ménage. L'épithète doit être la maîtresse du substantif, jamais sa femme légitime.

*Къ эпитетамъ.* Сл. Rigol, La poésie de l'aveugle-né, въ «Rev. Bleue», 1899, 26 Août, p. 281 (замѣна впечатлѣній зрѣнія впечатлѣніями слуха): il (Guilbeau) dit: explorer un pays par l'oreille, aspirer de l'oreille mélodie et murmure; un amas touffu de sanglots. Il applique aux choses de la vie morale des perceptions de la vie des sens...:

Tout fuit, sauf l'amitié qui des saisons fanées,
Haleine douce, rend *les parfums* presque entiers.

Ou dans ceux-ci, embarassés aussi et délicats, sur le malheur et la grandeur de l'aveugle:

Soumise au mal, la créature,
Comme l'herbe près du faneur,
Jette un *parfum* sous la torture;
Le malheur produit le bonheur.

Surtout il aime à appliquer aux perceptions de l'ouïe des images empruntées à la vie des champs:

Je butine comme l'abeille:
Voix de femme et parfum de fleur;
De jolis sons étant glaneur,
Je butine comme l'abeille.
Toujours de votre accent charmeur
Je voudrais remplir mon oreille.
Je butine comme l'abeille:
Voix de femme et parfum de fleur.

---

*Къ литературѣ:* Schneider, Ueber den Ausdruck der Gefühle. Mainz, 1892 (Progr.). Сл. Покровскій, Семасіологическія изслѣдованія [Изъ XXIII т. Уч. Зап. Ист.-Фил. Фак. Моск. Унив., 1896], стр. 63—4.

---

## Б. Къ статьѣ: „Эпическія повторенія, какъ хронологическій моментъ“.

I. **Къ стр. (278) 95.** (Къ хоровымъ пѣснямъ). Сл. Boeckel, Deutsche Volksl. aus Ober-Hessen, CLVI—VII: von dem Sachsenführer Herward heisst es: «mulieres et puellae de eo in choris canebant» (Michel, Chron. anglonorm. II, 8); о битвѣ шотландцевъ съ англосаксами при Eskdale пѣли женщины:

Zung women, guhen thai will play,
Syng it emang thame ilke day.

(Barbour's Bruce, ed. Skeat 399)... Als Richard I in Limozin durch einen Pfeilschuss das Leben verlieren sollte, berichten die Annales monastici II, 71: Pro miraculo habetur apud multos, quod per multum tempus ante obitum regis solebant puellae normannicae canere in choreis:

In Limozin sagitta fabricabitur
Qua tyrannus morti dabitur.

*Къ повтореніямъ.* Сл. Matthews, Songs of sequence of the Navajos, Journ. of American Folk-lore, № XXVI, July—Sept. 1894, p. 193: it is a common thing, in these songs of sequence, to have several songs in succession repeat the same ideas, and differ from one another only in the music, or in the refrain or the prelude.

II. **Къ стр. (279) 96.** Сл. Дикаревъ, О царскихъ загадкахъ, Этногр. Обозр., XXXI, 11: Малорусская свадьба является непрерывнымъ конкурсомъ, въ которомъ каждая изъ сторонъ (женихова и

невѣстина) старается показать, что она не «дурной родни», силится превзойти другую остроумiемъ, выражающимся обыкновенно въ загадкахъ, шуткахъ и пѣсняхъ, имѣющихъ форму дiалога. — Сл. Freymond, Beiträge zum Kenntniss d. altfranz. Artusromane in Prosa (Zs. f. franz. Sprache etc. B. XVII, Heft 1 und 3, стр. 20 прим. 1): Zimmer (Gött. gel. Anz. 1890, стр. 810, слѣд.) предполагаетъ — eine scharffe Abgrenzung zw. einem bretonischen Sängerstand u. einem bretonischen Erzählerstand; allein die von ihm dafür vorgebrachten Gründe erscheinen mir nicht einwandsfrei.

**Къ той же стр.** (къ refrain). Сл. Zs. f. rom. Philologie XVIII (1894), p. 112, Becker, Der sechssilbige Tiradenschlussvers in altfranz. Epen (сл. Romania, № 92, стр. 611—612).

*Къ повторенiямъ во франц. эпосѣ.* Romanische Forschungen, VII, № 4 (1893): Lindner, Die chanson de Roland u. die altenglische Epik (авторъ Chans. d. Rol. нормандскiй клерикъ, жившiй въ Англiи; его *laisses similains* — подражанiе «параллелизму» старо-англiйской эпической поэзiи?).

*Какъ пѣлся франц. эпосъ?* Сл. Suchier, Der musikalische Vortrag der Chansons de geste, Zs. f. rom. Philol., XIX, 370 слѣд., сл. Romania, 96, стр. 612: l'air comprenait deux vers pour les vers de 7 ou 8 syllabes, 2 vers ou un seul pour ceux de 10 et 12. Comment la mélodie des premiers ou seconds hémistiches masculins s'adaptait-elle à des hémistiches féminins? La dernière note à l'hémistiche se repetait simplement pour la syllabe ajoutée.

*Пѣть и сказывать.* Сл. Rev. Celtique v. XIX, № 1 (Janv. 1898), стр. 77 (отчетъ о Whitley Stokes и Ernst Windisch, Irische Texte): въ предисловiи къ Tochmarc Ferbe (la demande en mariage de Ferb), стр. 446, выражена гипотеза, — qu'en général les premiers récits épiques ont dû être en prose mélangée de vers; or les Irlandais sont restés à cet étage primitif de l'histoire littéraire. En France Aucassin et Nicolette... semble être, au point de vue de la forme, une imitation des compositions irlandaises; elle ne l'est point quant au fond des idées: l'amour dans la littérature épique irlandaise ne prend point la forme raffinée où se complaisent les trouvères français (сл. 447—8).

**Къ той же стр.** *(пѣвецъ — и refrain хора?).* Сл. А. Васильевъ, О греч. церковныхъ пѣснопѣнiяхъ, Виз. Временникъ, III, 622—3: Очень часто въ болѣе древнихъ произведенiяхъ пѣснопѣвцевъ до

появленія канона въ концѣ тропарей встрѣчаются припѣвы (ἐφύμνιον, ἀκροτελεύτιον ἀκρόστιχον, ὑπακοή, у Свиды: ἀνακλώμενον). Эта часть тропаря, которую пѣлъ весь народъ, является, м. б., зерномъ, изъ котораго выросла церковная пѣсня. Очень вѣроятно, что первоначально церковныя пѣсни были не что иное, какъ распространенныя народныя восклицанія. Припѣвы въ началѣ пѣлъ не одинъ человѣкъ, а весь слушавшій народъ, почему часто въ пѣснопѣніяхъ передъ припѣвомъ стоятъ глаголы — βοᾶν, κράζειν, κραυγάζειν, ᾄδειν и др. Въ позднѣйшихъ канонахъ припѣвы встрѣчаются уже гораздо рѣже. — См. ib. 631—2: сирійскіе мадреше-гимны пѣлись хоромъ; размѣръ часто мѣнялся: одна строфа писалась однимъ размѣромъ, другая другимъ. Припѣвъ являлся необходимою составною частью каждаго сирійскаго гимна: либо повторялась послѣ каждой строфы одна и та же фраза, либо припѣвы мѣнялись.

III. **Къ стр. (281—2) 98—99 пр. 2.** Сл. Erk, l. c. № 162 a: Frau, du sollst nach Hause kommen, — denn dein Mann ist krank. — Ist er krank, so sei er krank, — legt ihn auf die Ofenbank, — und ich komme nicht nach Haus. — Далѣе ей говорятъ: dein Mann ist schlecht, todt, его выносятъ, закапываютъ, — она не хочетъ вернуться; но когда ей говорятъ, что пріѣхали женихи, она отвѣчаетъ:

Sind die Freier in dem Haus,
ei so lasst mir keinen raus,
und ich komm gleich nach Haus.

Ib. № 162[a]: женѣ говорятъ о болѣзни мужа, и она пляшетъ; каждая строфа кончается ея словами:

Noch a Tänzel oder zwei,
und dann wer i gleich hamet gehn.

Только когда ей говорятъ, что «ein Andrer ist schon da», она отвѣчаетъ:

ein' Ander da?
hopsasa!
Nun kan Tänzel mehr, bedank mich schön!
Jetzt, jetzt werd i glei hamet gehn.

Сл. № 162 b, Сл. Erk-Böhme, Deutscher Liederschatz, II, № 910[a] и слѣд.

IV. **Къ стр. (284) 102—103.** *(Загадки въ пѣсняхъ).* Сл. Великорусскія пѣсни, изд. Соболевскимъ, т. I, № 449 слѣд.

Въ № 449 запѣвъ такой:

Кровать моя, кроваточка, кровать тесовая,
Срублена кроваточка изъ *безчестна древа*,
Поставлена тесовая на разлучномъ мѣстѣ...
Дѣвица съ молодцомъ въ компаніи сидѣла,
Красна съ удалымъ да рѣчь говорила:
«Молодецъ, молодецъ, душа, мое сердце,
Холостъ, не женатый, бѣлый кудреватый!
Сошей мнѣ башмачки изъ *бѣлой бумажки*».

Молодецъ отвѣчаетъ такимъ же неисполнимымъ предложеніемъ *(Напряди мнѣ веревей изъ дождевой капли).* Пѣсня развивается въ такомъ обмѣнѣ задачъ: дѣвушка, напр., проситъ молодца сшить ей «*шлафоръ изъ макова цвѣту*»; молодецъ:

Напой добра коня середь синя моря;
Коня не утопишь, сама не утонешь.

Пѣсня заимствована изъ ркп. сборника XVIII в.; сходная № 450, съ тѣмъ же запѣвомъ, изъ Пѣсенника 1780 г. Въ слѣдующихъ №№ положеніе другое: дѣвушка моетъ платье на рѣкѣ, проѣзжаетъ «милый», «въ нѣмецкой одежѣ»; слѣдуютъ тѣ же вопросы и отвѣты. Сл. № 451 (сшить платье изъ *макова листу;* «красная дѣвица, напой моего коня, Напой моего коня середь синя моря, Середь синя моря на камешкѣ стоя, Чтобы конь напился, коверъ не мочился!». Пѣсня эта — «проводочная», записанная въ Ярославской губерніи, Ростовскаго уѣзда. Сл. «Живая Старина» 1892, вып. III. То же положеніе въ № 452 (чтобы конь напился; сшить рубашку «изъ *алаго цвѣту,* котораго нѣту». — Пѣсни самарскія у Варенцова, стр. 41, сходная изъ Тверской губ. Осташковскаго уѣзда, у Шейна, стр. 232, «плясовая». — № 453 (дѣвушка моетъ бѣлье, разговоръ съ «дѣтиной» = Шейнъ, 231: «плясовая» изъ Псковскаго уѣзда). — Въ № 454 запѣвъ внѣшнимъ образомъ развитъ изъ сцены на рѣкѣ и не примыкаетъ къ слѣдующей далѣе пѣснѣ:

Посажу я калинушку на *крутъ бережочекъ...*
Ты стой, расти, калинушка, расти, не шатайся!
Живи, моя сударушка, живи, не печалься!
Пріидетъ тоска-кручинушка, пойди, разгуляйся,
Еще пойди, разгуляйся, съ милымъ повидайся!

Почто рѣчка мутно бѣжитъ, иль погоду чуетъ?
Почто дѣвица плачетъ, иль маменька била?
Меня маменька не била, — сами слезы льются,
Еще сами слезы льются, никакъ не уймутся.
Отъ моего ль отъ милаго долго вѣстей нѣту;
Прислалъ милый поклонъ вѣрный, коня вороного...
«Ты, дѣвица красавица, душа моя, сердце!
Загадаю я загадку, изволь отгадати:
Ты напой моего коня среди синя моря,
Среди синяго моря, на камушкѣ стоя;
Загадаю я другую, — отгадай любую:
Чтобъ коникъ мой напился, чепракъ не мочился!»

(дѣвушка проситъ молодца, между прочимъ, сшить ей «черевички съ *кленоваго листу*». Зап. въ Терской области, «Сборн. матеріаловъ для описанія Кавказа», вып. VII, стр. 93). — №№ 455—6 (изъ Курской губ., Русск. Филол. Вѣстн., 1886, № 4, стр. 227) открывается запѣвомъ: «Лелимъ мой, лелимъ! А летѣла утена Черезъ лѣсъ, черезъ поле. Лелимъ мой, лелимъ! Завидѣла да утенушка три шатра у полѣ». Въ нихъ три дѣвушки, одна золотомъ шила, серебромъ «квѣтила», другая холсточки катала, рубашечки вышивала, третья умѣла только мыться да бѣлиться, да [съ] молодцомъ браниться; «сшей менѣ шубу съ *маковаго листу!*» — Онъ отвѣчаетъ: «напряди мнѣ *дратвы изъ дождевой капли*»; въ № 456 задачи нѣсколько измѣнены) — №№ 457 (изъ «Воронежскихъ губ. вѣд.», 1853, № 30) и 458 (Томской губ., Этнографич. сборн. VI, стр. 89) литературнаго склада и происхожденія: дѣвушка моетъ платье на морѣ-океанѣ, «звонко колотила; эхо въ морѣ раздавалось» (457; въ 458: «на моречкѣ отдается»); проѣзжаетъ молодецъ, шляпу скидаетъ. «Сшей ты мнѣ платьице изъ *розова листа*» (457; 458: платье изъ *лазореваго цвѣта*); тамъ и здѣсь загадка о конѣ; обѣ пѣсни пошли изъ одного (переводнаго, сл. Uhland, Schriften III, стр. 213—4) прототипа. — Рядомъ съ пѣснями *задачъ* слѣдующія № 459 слѣд. съ *загадками:* № 459 (Вологодская: «Те Богъ на помочь, красна дѣвица, Воду черпать! Загануть ли те, красна дѣвица, Семь загадокъ?» Въ числѣ загадокъ такія: что краше свѣту? солнце; что чаще лѣсу? звѣзды; что безъ крылья? снѣгъ; что безъ горя? горючъ камень); № 460 (Ярославская: «Какъ купеческа дѣвушка платье мыла, А дворянскій сынъ колотилъ». Изъ загадокъ: что выше лѣсу? свѣтитъ мѣсяцъ; что безъ коренья? горючъ камень; что беззапряжно? быстра рѣчка); № 461 (Курская: дѣвка семилѣтка отгадываетъ загадки боярскаго сына: «Солнце

горитъ безъ пожару; Мѣсяцъ свѣтитъ во всю землю; Вода бѣжитъ безъ уходу; Укропъ цвѣтетъ безъ опаду; Камень растетъ безъ коренья; Лошадь плачетъ безъ рыданья; А хмѣль вьется выше дубу!»); № 462 (Самарская, сходная изъ Тульской губ., «плясовая»): дѣвка семилѣтка отгадываетъ загадки купецкаго сына (сосна цвѣтетъ безъ алаго цвѣта — на вопросъ, что цвѣтетъ безъ цвѣта); № 463 (Московская, «плясовая»: купеческій сынъ предлагаетъ дѣвицѣ загадки; изъ отвѣтовъ: безъ коренья — крупенъ жемчугъ? — Безъ отвѣту — судьба Божья. — Тогда какъ въ предыдущихъ пѣсняхъ дѣйствіе кончалось разрѣшеніемъ загадокъ, здѣсь конецъ другой: «отгадала ты, дѣвица, отгадала! Ужь и быть за мною, быть моею женою»); № 464 (казанская; сходная симбирская: семилѣтка и парень бѣлъ кудрявъ); 465 (изъ ркп. сборника 1795 г.: «Какъ во順 теремѣ дѣвица дары шила; Тутъ и шелъ-прошелъ сынъ дворянскій». Разгадки: безъ отвѣту — горючъ камень; безъ умолку — текутъ рѣки; Безызвѣстна — воля Божья. «Благодарю тебя, дѣвица, на отгадкахъ, На мудреныхъ! А и быть, дѣвица, за мною, Да и жить со мною); 466 (калужская, поется при прощаніи съ масляницей: дѣвушку нагоняетъ на конѣ молодецъ. Изъ отгадокъ: зимой зелено — да то ель-сосна); 467 (Архангельская, «вечериночная». Дѣвушка и ея «милый». Изъ разгадокъ: безъ коренья — сѣрый камень, безъ замочку — быстра рѣчка, безъ цвѣточку — полынь-травка, безъ любови, любезной, — мы съ тобою! — «Научить ли тя, любезна, Какъ ко мнѣ ходити? Не дорогою ходи, ходи переулкомъ и т. д.); № 468 (изъ «Москвитянина»: загадки безъ пѣсенной рамки); № 469 (Донская область: на кораблѣ турецкій паша даетъ невольнику, донскому казаку, загадки; коли отгадаетъ, онъ его отпуститъ. М. пр., что у насъ на свѣтѣ безъ ногъ рѣзво бѣжитъ? Твое судно легкое).

Сл. Дикаревъ, О царскихъ загадкахъ, Этнограф. Обозр. XXXI, 17; Чубинскій IV, 249, 250, 280; Варенцовъ, 41—3; Шейнъ, Русск. нар. п., р. 231—2, №№ 85, 86. Erk, Deutscher Liederhort, № 152—153[a].

Сл. Boeckel, Deutsche Volkslieder aus Oberhessen, CXVIII: Solcher Gedichte Inhalt ist z. B. die Werbung um die Hand eines Mädchens, das, ähnlich wie Turandot, nur den heirathet, der ihr drei Räthsel löst, oder umgekehrt, wie ein armes Mädchen durch geschicktes Beantworten solcher Fragen die Gattin eines Ritters wird; in anderen Volksliedern wird von der Findigkeit des Gefragten

der Gewinn von Hab und Gut oder Ehre abhängig ge macht. — Подобныя пѣсни существуютъ въ Германіи (Ditfurth, fränk. vl. II, № 146; Erk, Ldh. № 153; Wolf, Zs. f. d. Myth., I, 251; Peter, I, 272; Firmenich, III, 834; Mittler, 1305—1307; Mündel, 27; Tobler, I, CXXXVIII), Даніи (Grundtvig, I, 240), Швеціи (ib. III, 786), Шотландіи и Англіи (Scott, II, 250; Buchan, I, 91; Motherwell, introd., LXXXI; Dixon, Scott. ball. № 5, Child, II, 12 ff, VIII, 83; Scheldon, minstreby, 230), Италіи (Kaden, Ital. Wunderhorn, 14, Prov. Basilikiata), Греціи (Wagner, Abc der Liebe, 51), у Эстовъ (Neuss, 390) и Лутичанъ (Haupt-Schmaler, I, № 150, II, № 74).

V. **Къ стр. (285 слѣд.) 103 слѣд.** *Пѣсня слагается нѣсколькими.* Сл. Boeckel, l. c. CXX: Celakowsky wohnte selbst einer Böhmischen Bauern Gesellschaft bei, wo ein junges Mädchen einen Vers improvisirend vorbrachte, eine Andere ihn ergänzte, eine Dritte einen zweiten Vers begann, und so fort, bis ein Lied geschaffen war.

**Къ той же стр.** *(пѣнье о вѣнкѣ).* Boeckel, l. c., CXXXI: въ Германіи обычай пѣть взапуски о вѣнкѣ (сл. Erk, Liederhort, 342; Schmeller, bair. Wb. III, 375; Uhland, Volkslieder 7 ff.) былъ прежде распространенъ, въ XVI вѣкѣ явились запреты; теперь такія Kranzlieder живутъ — nur noch im Munde u. Spiele der Kinder in einigen Theilen Deutschlands (Rochholz, Kinderlied, 201).

**Къ той же стр.** Амебейныя состязанія (desofios) португальскихъ пѣвцовъ, съ захватами и повтореніемъ послѣдняго стиха, слагаются въ цѣлыя серіи — despiques, напоминающіе романсы. Сл. Groeber, Grundriss d. rom. Philologie, II Bd., 2 Abth., 2 lief., p. 147.

VI. **Къ стр. (286) 105** (isterria). Сл. Enrico Carrara, Canti pop. di Ozieri (p. 62, nozze Rossi-Fornaci, Bologna, Zanichelli) касается двухъ вопросовъ: древности той части сардинскихъ пѣсенокъ, che è detta *isterria* e che n'è quasi la proposta e l'avviamento, e spesso par priva di senso in se medesima e, quasi costantemente, di connessione col resto; è della probabilità che le due parti dei *mutos* formassero in origine un tutto continuo. Checchè sia di ciò, certo è che spesso anche nei parti popolari italiani, e specialmente negli stornelli, si trova un primo verso che ricorda l'isterria e ne ricorda il carattere.

Къ battorinas сл. Vatta, Canti popolari sardi въ Arch. p. l. st. d. trad. pop. v. XV, fasc. II (1896), 235 сл.

**Къ той же стр. слѣд.** Сл. В. А. Сѣрошевскій, Якуты, стр. 592: якутскія былины = олонго пѣлися прежде нѣсколькими лицами, пѣвцами, одинъ бралъ на себя роль богатыря, другой противника, жены, коня и т. д.; одинъ велъ разсказъ = libretto (описаніе мѣстности и хода дѣйствія). За недостаткомъ пѣвцовъ одинъ пѣвецъ исполняетъ нѣсколько партій: авторъ слышалъ исполненіе четырьмя пѣвцами, пѣвшими по очереди въ послѣдовательности разсказа.

VII. **Къ стр. (299 слѣд.) 121.** *(Пѣть и сказывать).* Сл. Ляцкій, Сказитель И. Т. Рябининъ и его былины (Этногр. Обозр., XXIII, 131—2): въ Москвѣ онъ обыкновенно одну половину былины пѣлъ, другую же «сказывалъ»..., но у себя на дому его пересказъ носитъ совершенно иной характеръ: это тихая естественно-мѣрная рѣчь, произносимая чуть-чуть приподнятымъ тономъ. Такимъ умѣніемъ сказа-пѣсни обладали и многіе другіе сказители. Ляцкій ставитъ вопросъ: не былъ ли сказъ первобытной формой эпическаго изложенія *(сказитель)*, изложеніе на распѣвъ — позднѣйшей; сказъ, положенный на голосъ? Стихъ возникъ вмѣстѣ съ напѣвомъ. Но предшествующая напѣву стадія развитія устнаго пересказа, передаваемаго изъ поколѣнія въ поколѣніе въ теченіе долгаго времени, могла отлиться въ форму, близкую къ стихотворной и напоминающую наши сказочные зачины.

Сл. Behrsin, Metrik. d. lettischen Volksliedes въ Magazin hrsg. v. d. Lettisch-litterarischen Gesellschaft, XIX B., 4-es Stück, стр. 304—5): a) *пѣсни поются,* b) *разсказываются въ прозѣ* (nur von solchen, die die Volkspoesie aus Büchern erlernt); c) *третій способъ* исполненія, обозначенный словомъ teiktsagen, стоитъ между тѣмъ и другимъ. Das Mütterlein *erzählt* od. *sagt* die Lieder, der Bruder od. die Schwester singt es den jüngern Schwestern nicht vor, sondern sagt es od. sagt es her; Lieb-Laima, die Gottestochter, *singt aber die Lieder und sagt sie selber.* Авторъ объясняетъ это исполненіе словомъ *skandieren.*

А. Хахановъ, Грузинскій поэтъ XII в. Шота Руставели (Журн. Мин. Нар. Просв. 1895, Дек.), стр. 211—212; Пѣсни о Таріелѣ.... могли обращаться въ народѣ до литературной обработки геніемъ Руставели. Эти пѣсни, нынѣ сопровождающіяся и прозаическимъ пересказомъ для сцѣпленія отдѣльныхъ моментовъ изъ жизни героевъ, взамѣнъ утраченнаго изъ памяти народа риѳмованнаго по-

вѣствованія, — могли быть устно занесены въ Грузію съ востока, подобно другимъ странствующимъ сюжетамъ.

Сл. Этнографич. Обозр. XXIX—XXX, стр. 74 (Всев. Миллеръ Новыя записи былинъ въ Якутской области): Старины въ Колымскомъ краѣ составляли общее достояніе (не было спеціальныхъ сказителей) и, вообще говоря, не сказывались, а распѣвались на разнообразные пѣсенные голоса, подобно обыкновеннымъ пѣснямъ.

---

## В. Къ статьѣ: „Психологическій параллелизмъ и его формы въ отраженіяхъ поэтическаго стиля“.

I. **Къ стр. (2) 131.** (Солнце — глазъ). У Египтянъ Ra = солнце, правый глазъ божественнаго лика.

**Къ стр. (10 слѣд.) 142 слѣд.** Сл. Этнограф. Обозр., XXXIII: С. Багинъ, Свадебные обряды и обычаи вотяковъ Казанскаго уѣзда. Сл. стр. 61—2:

Когда бываетъ красота луга?
Тогда, когда есть различные цвѣты;
Когда бываетъ красота дѣвушекъ?
Тогда, когда на головѣ есть тактья (= головной уборъ дѣвушки).

—

Наконечникъ возжей съ золотою кистью,
Держите ихъ (возжи), помазавъ руки;
У насъ думъ другихъ нѣтъ, —
Всѣ думы наши о дѣвушкѣ.

—

У рыжей лошади *долга* грива,
Лѣтомъ бываетъ *долог* день;
Глаза мои на твой станъ
Насмотрѣться не могутъ и въ *долгій* день.

—

Подъ окномъ одна только роза,
У розы одинъ только цвѣточекъ,
Въ этой деревнѣ весьма много людей,
Но милый у меня только одинъ.

Сл. Ibid. стр. 93 слѣд. А. Баловъ, Коротенькія пѣсни или «припѣвки»; стр. 95: обломки старинныхъ протяжныхъ пѣсенъ, или-же самостоятельный продуктъ народнаго творчества, *импровизація;* всего чаще припѣвки *риѳмованы.* Примѣры параллелизма:

33

Подкошенная травинушка не можетъ расцвѣсти,
Обезчещенная дѣвушка не можетъ быть въ чести.

стр. 106

Подъ ребиною стояла —
Ребинушка гнётцы;
Раньше миленькій сміялсы,
Ныньце не придётцы.

—

Въ рицькѣ тоненькой лёдокъ,
Водиця непротéцьная;
Неужели съ миленькимъ
Розлука вѣковицьная?

—

Неужели ты повянёшь,
Траушка шолковая?
Неужели замужъ выдёшь,
Дура безтолковая?

стр. 111

Што за рицькя за такая —
Голубокъ купаётцы;
Што за милой, за такой —
Съ кажинной занимаётцы.

стр. 112

Не отъ сонца травка вянётъ —
Отъ зелёново лужка;
Не отъ дѣла похудѣла —
Отъ любимово дружка.

—

стр. 114

Катится катается,
Гдѣ моя красавица?
Катится горошина,
Гдѣ моя хорошая?

—

стр. 115

Нѣту яблоньки пониже,
Негдѣ яблочка сорвать;
Нѣту милаго поближе,
Не съ кѣмъ горе горевать.

—

Ахъ ты садъ, ты мой садъ,
Садъ зелененькій.
Ты зачѣмъ рано цвѣтешь,
Осыпаешься?
Сколь далече, милый мой,
Собираешься?
Не во путь-ли, во походъ,
Во дороженьку? и т. д.

стр. 118

Всѣ то елочки, сосеночки
Подрубленныя;
Всѣ то Костински ребята
Всѣ полюбленые.

---

II. **Къ стр. (18—19) 150—151.** Сл. А. С. Хахановъ, Очерки по ист. груз. словесности, II, стр. 204: повѣсть «Висраміани» сопровождается вставками нравоучительныхъ изреченій, которыя приводятся въ рубрикахъ подъ «араки» (разсказъ) и «шегонеба» (наставленіе). Примѣръ араки: «когда предстоитъ засуха, то признаки ея еще зимою, замѣтны становятся»; примѣръ *шегонеба:* «что стрѣла не попадетъ въ цѣль, можно видѣть по натянутому луку; какое дерево принесетъ мало плода, проявится еще во время весенняго расцвѣта».

Voretsch, Der Parallelismus in deutschen Volkslieder, въ Deutsch. Dichterheim, IX, 8, 9.

**Къ той же стр.** Rev. d. Revue 1897, № 20, 15 oct., II série: Léo Claretie, La littérature au Soudan, стр. 133 (изъ сборной пѣсни, нѣчто въ родѣ coq à l'âne): De tous les chevaux le cheval blanc est le plus beau; la fille de Noria Dona et de Coumba Dona est digne de l'affection de la famille.

**Къ стр. (19) 152.** (Къ примѣру изъ Пракрита). Сл. четверостишіе Hala'ы у Weber'a, Abhandlungen z. Kunde des Morgenlandes, 1870, т. V и VIII; Zs. d. deutsch. morgenl. Gesellschaft, Bd. 26, 735 слѣд., Bd. 28, p. 345 слѣд.; Brunnhofer, Ueb. den Geist der indischen Lyrik. Lpz., 1882, p. 24 слѣд.

III. **Къ стр. (20) 152—153.** *(Четверостишія, параллелизмъ).*

Пермскія:

Ой, вода течетъ, вода течетъ,
По водѣ гусь плыветъ.
Думы гуся о водѣ (на водѣ)
Наши думы о дѣвушкахъ (на дѣвушкахъ).

---

Все окно уставлено розами,
Только на одной цвѣтокъ.
Много дѣвушекъ въ деревнѣ,
Только одну я люблю.

---

Черемисская: Сыра твоя березовая лучина,
Не хочетъ она пылать пламенемъ.
Ты не желаешь воспылать любовью,
Хотя мое сердце сгораетъ отъ любви.

Латышская: Бѣлый цвѣтокъ, зеленый камышъ
Качаются на озерѣ;
Бѣлый цвѣтокъ — моя сестра,
Зеленый камышъ — моя желанная.

(Сл. Отчетъ Погодина о книгѣ Paasonnen'a [Itäsuomalaisten kansain Runoudesta. Helsingissa, 1897] въ Извѣстіяхъ Отд. русск. яз. и слов. Имп. Ак. Наукъ, т. V, 1, стр. 353—4).

Сл. В. А. Мошковъ, Гагаузы Бендерскаго уѣзда, Этногр. Обозрѣніе, XLIV, стр. 78 слѣд.: Гагаузы различаютъ: 1) короткія четверостишія: *маанí* и 2) длинныя: *тюркю́*. Первый состоитъ обыкновенно изъ двухъ частей: въ первой (двѣ первыя строки) такъ же, какъ и у другихъ народовъ тюркской расы (см. (Мошкова), Ногайскія пѣсни въ Изв. Общ. Арх. Истор. и Этногр.), берется какое-нибудь явленіе природы въ родѣ: летящей по воздуху птицы, плывущаго лебедя и т. под., а во второй строится поэтическая параллель этому явленію изъ человѣческой жизни. Параллель рѣдко выдержана, часто обѣ половины пѣсни соединены чисто внѣшнимъ образомъ, т. е. размѣромъ и риѳмой (импровизуются). Что касается длинныхъ гагаузскихъ пѣсенъ, *тюркю̀*, то большинство изъ нихъ, повидимому, заимствовано (гагаузами) отъ нынѣшнихъ и бывшихъ ихъ сосѣдей: болгаръ, молдаванъ и турокъ-османъ.

Стр. 80: обычай воспѣвать людей, умершихъ внезапно, несчастной или насильственной смертью: приглашаютъ на похороны мѣстнаго пѣвца, который выслушиваетъ разсказы о смерти, погребальныя причитанія родственниковъ и изъ всего этого матеріала слагаетъ пѣсню. На это дается недѣли двѣ-три по окончаніи которыхъ родственники покойнаго собираютъ своихъ родныхъ и знакомыхъ; передъ ними пѣвецъ исполняетъ свою пѣсню, которую кладетъ и на музыку. За это онъ награждается деньгами или съѣстными припасами, а пѣсня (большею частью вложенная въ уста покойнаго) заучивается любителями и переходитъ изъ устъ въ уста.

IV. **Къ стр. (21—2) 154—5.** *(Связаться—привязаться).* Сл. символизмъ болгарскаго повѣрья: Если ты дѣвушка, то не входи въ

*пустой* (ткацкій) станокъ, а не то безъ согласія родителей отдашься молодому человѣку. Сл. «Этногр. Обозр.», XXXIX, Державинъ, Очерки быта южно-русскихъ болгаръ, стр. 122.

*Къ параллелизму въ свадебныхъ пѣсняхъ,* Этнограф. Обозр., XXXIX, (Малинка, [Малорусское «весилье»] продолженіе въ №№ XXXIV и XXXVII. Надо эксцерпировать XXXVII) стр. 100: послѣ вѣнчанія всѣ отправляются въ домъ къ жениху; дорогой дружки поютъ: Сиченая калынонька, сиченая, Вже-жъ наша Явдошка звинчаная; стр. 101: когда дружки убираютъ «гилце», поютъ: «Що то, маты, та за сонъ снывся, Що батькивъ двиръ шовкомъ сповывся, Калыною та обсодывся, А горохомъ та обсыпався? То-жъ ны шовкъ — то твоя кисонька, Дрибный горохъ — то твои слизонькы, А калына — дывуваннячко, Суботнее заплитаннячко, Ныдилешне прыбыраннячко». Стр. 102: когда молодой идетъ къ молодой, по дорогѣ поютъ: «Ой по-пидъ лисомъ бытая дориженька, Посередъ лиса рублына крыныченька, Тамъ староста коныка напувае, Молода сваночка водыцю пидлывае» (иначе, послѣ стиха: Насередъ лиса рублына крыныченка — слѣдуетъ: Ой туды йихавъ Иванко зъ бурямы, Ёму калына дорогу заступыла; Выйнявъ шабельку, ставъ калыну рубаты. Стала калына до ёго промовляты: Не за-для тебе ця калына сажына, А за-для тебе ця Явдошка зряжена). Стр. 105—6: За столомъ въ хатѣ сидятъ молодые; свашки поютъ имъ: «Пишла Явдошка въ вышни-садъ, Та сховалася въ выноградъ. — Хто мене найде въ цимъ виногради, То съ тымъ сяду на посади» (идетъ отецъ, мать, братъ, сестра; нашелъ Иванко).

**Къ стр. (22 слѣд.) 155 слѣд.** *(Къ символизму).* Символъ яблока. Сл. Gaidoz, La requisition d'amour et le symbolisme de la pomme въ «Annuaire pratique des Hautes études» pour l'année 1902 и «Rev. celt.» v. XXIII, № 1, Janv. 1902, стр. 90 (Gaidoz établit que le jet d'une pomme à un homme par une femme est dans la littérature de l'Europe une façon d'adresser à cet homme une provocation amoureuse. Hors de l'Europe la pomme peut être remplacée par un autre fruit.... Au ch. 3, verset 6 de la Genèse... le fruit... n'est pas une pomme... C'est à la suite de ce don qu'au verset 16 Dieu annonce à la femme qu'elle aura des enfants, et ces enfants naissent au chapitre 4, versets 1 et 2.

V. **Къ стр. (29) 163.** (*Къ ритмическому параллелизму,* сл. 46). Пляска «хатарха» на бурятской свадьбѣ и сопровождающія ее пѣсни.

Сл. Этнограф. Обозр., XXXVI (Хангаловъ, Свадебные обряды, обычаи и т. д. у бурятъ Унгинскаго Инородческаго вѣдомства Балаганскаго округа) стр. 45—6:

a Въ обхватъ черную косу
На спину побросаемте;
Какъ бѣло-ротый изюбръ,
Крича постоимте.

b Тонко-серебряную косу
Взадъ и впередъ побросаемте;
Какъ бѣло-губый изюбръ,
Крича постоимте

(пѣсня отражаетъ старинный бытъ бурятъ *звѣролововъ;* «внѣ облавы на звѣрей, во время стоянокъ,... они имѣли свои игры и забавы, во время которыхъ пѣли пѣсни. Въ этихъ пѣсняхъ отражался ихъ образъ жизни, какъ охотничьяго народа. Вообще, въ старинныхъ пѣсняхъ бурятъ часто встрѣчаются разные звѣри, образъ жизни которыхъ они сравниваютъ съ своимъ, подражаютъ ихъ крику и т. п.)

a На сѣверной сторонѣ пасущійся
Нашъ скотъ красивъ;
Игриво говорящіе (поющіе)
Наши ровесники красивы.

b Впереди пасущаяся
Скотина, овцы красивы;
По старинкѣ и по новому говорящіе
Наши ровесники красивы.

---

c Надъ горою посмотрѣть —
Жатый хлѣбъ красивъ;
По всему народу посмотрѣть —
Наши друзья красивы.

d Надъ бугромъ посмотрѣть —
Въ снопахъ хлѣбъ красивъ;
Въ Богдо-народъ посмотрѣть —
Ровесники и друзья красивы.

---

Зима зимою не стоитъ,
Въ вѣкъ молодыми не будемъ;
Лѣто лѣтомъ не стоитъ,
Въ жизни молодыми не будемъ.

Стр. 47—8: Иногда дѣвицы съ невѣстою поютъ пѣсни, укоряя своихъ родителей, что они ихъ промѣняли на колымъ и отдаютъ на чужбину:

a Отецъ, я тебя уговаривала,
А ты на темный скотъ промѣнялъ,
На зло ты промѣнялъ;
До окончанія галаба буду расцвѣтать;
Всѣ у отца ходили бы мы,
На чужбину насъ бросили.

b Мать я тебя уговаривала
(тоже развитіе; но скотъ «пестрый»).

c Братъ, я (васъ) тебя уговаривала
(тоже; скотъ «пѣгій»).

Стр. 53 (у жениха). Иногда женихъ съ нѣсколькими молодыми людьми поютъ пѣсню, если сами родители его женятъ противъ воли на дѣвицѣ, которую онъ не любитъ:

a Чѣмъ отъ бряцающей вечорки (игры) отдѣлиться,
Отдѣлюсь (лишусь) отъ обузданнаго коня;
Чѣмъ отъ любимой отдѣлиться,
Свою суженую оставлю.

b Чѣмъ отъ круглой вечорки (игры) отдѣлиться,
Отдѣлюсь отъ запряженнаго коня;
Чѣмъ отъ знакомой отдѣлиться,
Свою суженую оставлю.

c Чѣмъ отъ гулящей вечорки отдѣлиться,
Отдѣлюсь отъ осѣдланнаго коня;
Чѣмъ отъ любимой отдѣлиться,
Свою суженую оставлю.

VI. **Къ стр. (31) 166.** Paulhan, Psychologie du calembour, «Rev. d. deux Mondes», 1897, 15 Aout, стр. 867: Dans le rêve, dans la folie, le rôle de l'assonance devient frappant. Elle impose à l'esprit des séries d'images, dont le lieu ne se révèle que par une minutieuse analyse. M. Maury fait en rêve un *pélérinage* à Jérusalem, puis il se trouve chez M. Pelletier, le chimiste, qui lui donne une pelle; cette pelle joue un rôle important dans une nouvelle aventure.... Une autre fois encore la succession des scènes est due à l'assonance.... Le dormeur voit en songe le *Jardin* des plantes où il rencontre le voyageur *Chardin* qui lui donne un roman de Jules *Janin*. (Сл. Séglas, Les troubles du langage chez les aliénés, I partie, ch. IV; Regnard, Les maladies épidémiques de l'ésprit).

VII. **Къ стр. (34) 170.** *(Четверостишія, антифонизмъ).* Малайскія pantoun: quatrain à rimes croisées, .... quelquefois il se compose d'une suite de couplets ou quatrains alternatifs, improvisés par deux interlocuteurs et soumis à cette règle que, dans chaque quatrain, doivent entrer deux vers du quatrain qui précède immédiatement. Ce genre d'amusement poétique est ordinairement accompagné de musique. Примѣры:

I A quoi bon vouloir allumer une lampe
Si elle n'a pas de mêche?
A quoi bon jouer des yeux,
Si ce n'est pas pour tout de bon?

. . . . . . . . . . . . . . . . .

III Une jeune fille avec un seau puise de l'eau à un puits;
Le seau brisé, la corde reste.
O mon âme, laisse partir ton ami!
Ne va pas te briser le coeur!

IV Si vous partez le premier,
Cherchez moi une feuille de kembodja;
Si vous mourez le premier,
Attendez moi à la porte du ciel.

Пантунъ изъ четырехъ куплетовъ съ захватами стиховъ (см. выше) извѣстенъ въ передачѣ Victor Hugo (Orientales: Les papillons jouent à l'entour sur leurs ailes). Вотъ дословный переводъ оригинала:

1. Des papillons voltigent ça et là;
Ils voltigent à la mer, à l'extrémité du banc de corail...
Mon coeur est demeuré sans rien qui le fixât,
Depuis mes premiers jours jusqu'à ce jour.

2. Ils voltigent à la mer, à l'extrémité du banc de corail.
Le vautour vole vers Bandan.
4-ый стихъ перваго куплета
J'ai vu beaucoup de jeunes gens
2-ой стихъ 2-го куплета.

3. Il laisse tomber de ses plumes à Patani,
4-ый стихъ 2-го куплета.
Nul jeune homme n'est comparable à celui qui est à moi.
2-ой стихъ 3-го куплета.

4. Voici une vingtaine de jeunes pigeons.
4-ый стихъ 3-го куплета.
Il est si habile à gagner les coeurs.

Marro, Index des mots malais francisés, въ Mémoires de la société académique indo-chinoise de France, t. I, années 1877—1878 (Paris, 1879), стр. 133—5.

Сл. объ армянскихъ четверостишіяхъ мои Эпическія повторенія, стр. 103, объ османско-тюркскихъ — Proben der Volkslitteratur der türk. Stämme, VIII Theil, ed. Kúnos, стр. XXI слѣд.: четверостишія = Mani, стихъ 8-сложный съ цезурой посреди (4+4); ausserdem aber kommen auch aus 7 Silben bestehende Zeilen vor, die entweder in 4+3 od. 3+4 rythmische Theile zerfallen. Was den Reim anbelangt, so reimen gewöhnlich die 1, 2 u. 4 Zeile. Das Wort Mani selbst bedeutet Sinn, Bedeutung u. der Ausdruck Mani atmak (= Mani werfen) ist gleichbedeutend mit dem Worte «hofieren». An besonders schönen Frühlingstagen.... wird so recht mit Mani, diesen Liebesgedichten des fröhlichen Volkes, um sich geworfen. In den unteren Volksclassen wird diesen Versen prophezeiende Kraft zugeschrieben; und eine Frauen-Unterhaltung, besonders bei Geburts- und Hochzeitsfesten lässt sich ohne Absingen von Mani-Liedern garnicht denken. Bei solchen Gelegenheiten werden die von Littré geschriebenen Mani in einen Korb (Mani торбасы) gelegt und jeder der Anwesenden zieht sich einen Zettel heraus, aus dem er dann sein Lebensschicksal herausliest. Das grösste Fest der Mani ist Hidreliz, der Festtag zu Frühlingsanfang bei den Persern Nevruz genannt. An dem dem Feste vorhergehenden Tage versammeln sich viele Frauen u. Mädchen in einem Hofe, holen einen Topf hervor, in welchen das auf seine Zukunft neugierige Weibervolk irgend einen Gegenstand, einen Ring, ein Armband u. dgl. hineinwirft. Dann wird der Topf mit Wasser gefüllt und unter einen Rosenstrauch vergraben, wo er die Nacht über bis zum nächsten Morgen verbleibt. На другое утро его выкапываютъ. Nun werden einem jungen, gewöhnlich dem jüngsten Mädchen der Gesellschaft die Augen verbunden, ein anderes Mädchen aber öffnet den Topf u. nimmt die am Vortage in denselben hineingelegten Gegenstände aus ihm heraus. Bei jedem Gegenstande sagt das Mädchen, dessen Augen verbunden sind, je ein Mani (по этому гадаютъ). Als reine volkspoetische Schöpfung wenn noch ihr Name arabischen Ursprunges ist, sind sie die poetischsten Offenbarungen der Volkssprache, sowohl in Bezug auf die Form, als auch auf den Inhalt... Die Mani sind zum grössten Theil kurze, von Liebe handelnde Verse, bisweilen nur Liebesneckereien, in denen bald der Jüngling das Mädchen, bald das Mädchen den Jüngling zum Besten hält. Bisweilen enthalten sie nur einen guten Einfall, einen

geistreichen Ausspruch. Obwohl jedes einzelne Mani für sich ein selbständiges Lied ist, besteht .doch meist zw. mehreren derselben ein, wenn auch lockerer Zusammenhang, der besonders dann hervortritt, wenn wir sie hintereinander lesen. Solche Versgruppen machen den Eindruck einer zusammenhängenden Romanze, die Liebe, ein Liebesvereinigung od. den Schmerz, das Leid der Trennung besingen. Bisweilen wird dieser Zusammenhang durch äussere Züge hergestellt. So können z. B. jedes von mehreren Mani eine Blume besingen, so dass der ganze Cyclus einem Blumenstrausse gleicht. Bisweilen werden verschiedene Mani durch Zahlen, bisweilen durch die in ihnen auftretenden Monats- oder Wochennamen zu einem Ganzen verbunden, endlich treten verschiedene Farben, die aber auch einen gewissen Zusammenhang mit dem poetischen Inhalte aufweisen, als das die einzelnen Mani verbindende Element auf. Ferner ist hier vor Allem einer anderen Eigenthümlichkeit der osmanischen Volkslieder zu gedenken, die übrigens nicht nur in den Mani, sondern auch in den aus mehreren Strophen bestehenden Liedern wahrgenommen werden kann. Wir meinen die Eigenthümlichkeit der osmanischen Strophen, dass die erste Zeile gewöhnlich ein der Natur entnommenes Bild enthält, das mit den darauffolgenden Zeilen scheinbar in keinem Zusammenhang steht: wenn wir aber diese Erscheinung näher untersuchen, so sehen wir, dass doch ein gewisser Zusammenhang vorhanden ist. Entweder ist das der Natur entnommene Bild ein uns in den Inhalt des Verses einführendes Stimmungsbild od. es dient als Hintergrund für die im Liede ausgedrückten Gefühle. Въ мани новѣйшаго происхожденія этой связи нѣтъ, она построена по аналогіи съ древними Dshinasli mani = zweideutigen Mani. Den Namen haben sie daher, weil in ihnen die mehrfache Bedeutung eines Wortes als Wortspiel verwendet wird. Diese Mani-Lieder beginnen gewöhnlich mit dem betreffenden Worte und dieses Wort wird in den paarlosen Zeilen wiederholt, aber stets in einer anderen Bedeutung. Bisweilen hat das Anfangswort für sich allein stehend gar keinen Sinn und seine Bedeutung kommt nur in den folgenden Zeilen im Zusammenhang mit anderen Wörtern zum Vorschein. Diese Dshinasli Mani sind so entstanden, dass bei Gelegenheit von Gesellschaftsspielen irgend ein Wort ausgesprochen wurde und derjenige als Sieger betrachtet wurde, der an dieses Wort zwei Verszeilen anzuknüpfen verstand, deren letzte auf das aufgegebene Wort reimte. Bisweilen wird dieses Wort zweimal, ja dreimal als Reim verwendet, und desto grösseren Beifall

findet ein solches Mani, je deutlicher das daran geknüpfte Wortspiel hervortritt.

VIII. **Къ стр. (35) 171.** «Зеленая рутонька» въ видѣ припѣва въ волынской пѣснѣ (изъ ркп. сборн. Коробки № 2 — Рукописн. отдѣл. Библіотеки Имп. Академіи Наукъ — 33. 17. 3 (пѣсня № 183):

Ой ми поль оралі, оралі,

(припѣвъ послѣ каждаго стиха)

Зеленай наша рутонька, жовтий цвіт.
Ой ми просо пололі, пололі,
Ой ми просо спасомо, спасомо,
Ой ми коні заберумо, заберумо...
А ми коні укупім, укупім.
А ми коні не ддамо, не ддамо.

Пѣсня, очевидно, хороводная; въ концѣ: мы дадимъ дѣвицу; онѣ отвѣчаютъ: ее мы возмемо.

IX. **Къ стр. (38) 174—5.** *(Къ игрѣ «fiori»).* Сл. Frescura, Fra i cimbri dei sette Comuni Vicentini, Arch. per lo studio d. trad. popolari, v. XVII, стр. 37: A Fora al 2 agosto calano a frotte dai monti le ragazze de' dintorni per recarsi a *prender il perdon d'Assisi,* e dopo la messa si recano a lunghe file al Pubel a vedere e a farsi vedere dai ragazzi montanari, e in quella *Fiera delle ragazze,* come si dice lassù, s'intrecciano non più nel nordico cimbro, ma nel più puro dialetto veneto *domande* e *risposte* di questo genere. Il giovane, avvicinandosi ad un gruppo di ragazze chiede cavallerescamente: È permesso staccare una rosa da questo mazzo? e dirigendo quindi la parola alla preferita, v'incomincia questo dialogo:

D. Nella mia tasca gho un bel par di scarpe — Che andaria ben al vostro bel piè; — Bella Cecchina se le volè.

R. Xe tanti anni che son pastora — Le scarpe ai piè non gho mai vu — Così per le prime, mettimele vu!...

D. Giovane da quel mazzetto — Xe la contenta de donarme un fioretto?

R. El guarda davanti lo petto mio — Se el ghin n'ha messo, restarà servio.

D. Vanza e no vanza — La me dona un fioretto per creanza.

R. La me creanza xe bella e bona, — Ma questo no xe un fior per la vostra persona...

Spesso è nelle stalle che s'incominciano questi idillii rusticani: i giovani a frotte si presentano dinanzi alla porta, talvolta cantando canzoni opportune, a cui rispondono dall' interno le vegliatrici, ed entrando seggono sopra una panca all' uopo preparata di fronte a quella dove stanno le ragazze; e là cominciano i dialoghi più sopra riferiti. La sera seguente la ragazza prepara a sè vicina la sedia per il più preferito, si lascia cadere il fuso perchè lo raccolga l'amoroso e così (gli) significa ch' essa è contenta di fare all' amore con lui; è curioso però che questo amoroso dovrebbe cedere il suo posto, se dopo di lui entrasse un altro giovane.

X. **Къ стр. (41 слѣд.) 178.** *(Natureingänge).* Richard M. Meyer, Alte deutsche Volksliedchen, Zs. f. d. Alterth., XXIX, стр. 192 слѣд. (сл. ib. 207: къ литературѣ: Liliencron въ Zs. VI, 78; Erich Schmidt, Reinmar u. Rugge, anm. 25, 49; Burdach,...., 8, bes. 48 f., 134; Wilmanns Leben Walthers, 208 f. anm., 365—413; Uhland, Schriften, III, 384 слѣд.; Ueber das Naturgefühl in der deutschen Dichtung überhaupt, Koberstein, Vermischte Aufsätze, 3 f.; üb. die prov. Natureingänge, Diez, Poesie der Troub., s. 123 f.; üb. die Altfranz., Wackernagel, Altfranz. Lieder u. Leiche, p. 169; Beispiele von altfranz., prov., altital. Natureingängen, Tischer, Ueb. Nîthart, s. 18—19; endlich die Natureingänge in der Dichtung der verschiedenen Völker unterwirft Scherer, Anz. I, 199 f. zum ersten mal einer Vergleichung; über die Natureingänge bei Neidhart, сл. диссертацію о нихъ Richard'a Meyer'a, p. 97, 124; über die Winterstettens Minor in seiner Ausgabe p. XII). — p. 216 слѣд.: Naturein. въ нѣмецк. эпосѣ. — Сл. Berger, Volkstümlich. Grundlagen des Minnesangs, Zs. f. d. Philologie, XIX (1887), стр. 444 слѣд., 451, 453: Verwünschungen (и пожеланія: сл. ib., прим. 1: къ пожеланію у Кюренберга: «Got sende si zesamene, die gerne geliebe wellen sîn; сл. старо-португальскую пѣсню von Julian Zorro: «Führe Gott zusammen, die sich innig lieben». У Storck, Hundert altportug. Lieder, 1885, 37, 6).

XI. **Къ стр. (43 слѣд.) 180 слѣд.** § V *(параллель — запѣвъ и сложеніе пѣсни).* John Meier, Volkslied und Kunstlied in Deutschland, II (Beilage z. allgemein. Zeitung, 1898, № 54, сл. Arnold v. Berger въ «Nord und Süd», 68, 76 ff., Volksdichtung und Kunstdichtung) наблюдаетъ усвоенія художественной пѣсни народомъ: Der dünne Weggenosse Heine's auf seiner Harzreise, der vermeintliche Schneidergeselle,

in Wirklichkeit aber der Handlungsreisende Karl Dörne, trillerte, wie Heine berichtet, vor sich hin: «Leidvoll und freudvoll, Gedanken sind frei», und Heine bemerkt dazu, wie tief doch Goethe's Wort ins Volk gedrungen sei, und meint solche Korruption des Textes sei beim Volk etwas gewöhnliches (Heine's Werke, ed. Elster, 3, 243... Noch heute wird... in Meiningen von den Soldaten gesungen: «Freudvoll und leidvoll, Gedanken sind frei» (M. Köhler, «Zs. f. den deutschen Unterricht», 5, 636). Die zweite Zeile ist nach dem Anfang eines bekannten Liedes «Die Gedanken sind frei» umgestaltet. Und diese Verderbniss bietet uns ein gutes Beispiel formaler Analogie, wie durch die Gleichheit gewisser formaler Elemente zwei ursprünglich getrennte Gruppen zu einander in Proportion treten und dann vermischt werden. Miller's Lied «Es war einmal ein Gärtner, Der sang ein traurig's Lied» ist verschiedentlich in den Volksmund übergegangen. Die 6-e Strophe lautet im Original:

Seh ich die Blumen sterben,  
Wünsch ich den Tod auch mir.  
Sie sterben ohne Regen,  
So sterb' ich deinetwegen  
Sogleich zu dieser Frist.

Im Munde des rheinländischen Volkes ist diese Strophe mit ein paar Versen der dritten verknüpft: «Hier schmacht' ich wie die Nelken, Die in der Sonne welken» und die 4-e Strophe jener Volksfassung lautet:

Die Rosen und die Nelken  
Sie welken ohne Rost,  
Sie welken ohne Regen,  
Aber nicht meinetwegen,  
Auch ich muss in das Grab.

Ein ähnlicher Wortlaut hat einer ostpreussischen fragmentarischen Version zugrunde gelegen. Die Wendung von «den Rosen und den Nelken, die ohne Rost welken», rief ein paar bekannte Lieblingsverse des Volkes ins Gedächtniss und durch die formale Beziehung tritt eine neue Strophe in das Lied ein, die mit der auf sie folgenden, uns schon bekannten, so lautet:

Die Rosen und die Nelken,  
Die blühen und verwelken,  
Aber unsre Liebe nicht.

———

Da sah er eine Blume welken,
Da wünsch't er sich den Tod,
Sie sterben ohne Regen,
Sie sterben meinetwegen,
Sie sterben nur für mich.

In gleicher Weise entstehen stoffliche Assoziationen: hieher gehört das Eintreten gewisser Lieblingsstrophen bei bestimmten Situationen. Das stoffliche Element gibt hier die Vermittlung ab. So wenn fast bei allen Abschiedsliedern Strophen sich finden, wie «Sassen einst zwei Turteltauben, Sassen auf dem grünen Ast, Wo sich zwei Verliebte scheiden, Da wächst weder Laub noch Gras. Laub und Gras, das thut verwelken, Aber unsre Liebe nicht; kommst mir zwar aus meinen Augen, Aber aus dem Herzen nicht» oder in Liedern von Treue u. Untreue Verse, wie «Lieben sind zwei schöne Sachen, Wenn man keine Falschheit spürt u. s. w., u. ähnliches mehr. Vielfach bilden sich neben rein stofflichen u. rein formalen Gruppen auch stofflich-formale Proportionsgruppen (Die Komplikation ist mitunter noch grösser: die gleiche Melodie zweier Lieder bildet oft erst das Mittelglied, um die analogische Beeinflussung auch in Texten herbeizuführen, die sich, für sich selbst betrachtet, fernstehen)...

Der Assimilationsprozess (художественной пѣсни народомъ) ist im Laufe der Jahrhunderte immer weiter fortgeschritten, so dass in Liedern der früherer Säkula das Erkennen ursprünglich fremdartiger Bestandtheile erschwert, ja vielfach ganz unmöglich wird. Am längsten halten sich die Anfänge der Lieder, sie sind das widerstandsfähigste; Läufig ist ihre Erhaltung auch ein Zeichen das die gleichanfangenden Gedichte die gleichen Melodien aufweisen. So werden heute noch Volkslieder gesungen mit den Anfängen «Edle Freiheit, mein Vergnügen» und «Beste Freundin mein Vergnügen», Anfänge, die schon im vorigen Jahrhundert bei andern Liedern bekannt sind, so sind aus Maler Müllers «Heute scheid ich, heute wandr' ich», aus Weigle's «Drunten im Unterland» aus Schmidts v. Werneuchen «Ich wäre wohl fröhlich so gerne» Volkslieder entstanden, die den gleichen Anfang, aber einen andersartigen weiteren Verlauf zeigen.

**Къ стр. (43) 181.** *(Къ сложенію пѣсни).* Сл. Literaturbl. f. germ. u. rom. Philologie, 1900, № 2, p. 68 слѣд. (отчетъ Morf'а о Gauchat, Étude sur la Ranz des vaches fribourgeoises, Zürich, 1899, 47 s.; сл. Alfred Tobler, Kühreihen, Jodel u. Jodellied in Appenzell., Zürich,

1890), Фрибургскіе ranz развитіе типа kühreihen. Послѣдній состоялъ первоначально 1) въ двухъ-колѣнной мелодіи рога ($A+B$) безъ словъ; 2) къ $A$ присоединяется человѣческій голосъ и восклицаніе (Loba), къ $B$ перечень, окликъ коровъ:

*A.* Wänd er yha! (bis) Loba! (bis)
*B.* Allsamma mit Nama,
Die Alten, die Jungen...
Die Hinket, die Stinket и т. д.

3) Позже присоединяются куплеты Schnaderhüpfel:

Syt dass i gwybet ha,
Ha-n-i kä Brot meh gha;
Syt dass i gwybet ha,
Ha-n-i kä Glück meh gha.
Loba! Loba!

4) Мелодіи Schnaderhüpfel'я подсказывается цѣльный текстъ. 5) Отсюда развитіе ranz: серіи двухстишій, риѳмующихъ черезъ стихъ на ту же риѳму (*aB*, *bB*, *cB* и т. д.), съ цѣльнымъ текстомъ за каждымъ куплетомъ восклицаніе (обыкновенно Lyauba) и припѣвъ (обращеніе къ коровамъ) съ тѣмъ же возгласомъ: Vinide tote, Pitite, grōse, Blyantse, neyre, Rodze, modeyle. Lyauba! Lyauba! por ariå! (= traire).

**Къ стр. (43 слѣд.) 182 слѣд.** *(Къ развитію пѣсни изъ запѣва. Повторяющіяся формулы).* Сл. Raynaud, Recueil de motets français, I, p. 1: Pour li sui en grant dolour = p. 227: Pour vous sui en grant dolour; сл. 7, 20, 195 (въ первыхъ двухъ случаяхъ refrain, въ послѣднемъ *начальные стихи;* 10=127; 13=83, 98 и др., 17=122, 33=226, 37=266; 48=219; 85=189; p. 245: третья часть motet № CCXXXV вся состоитъ изъ пѣсенныхъ формулъ, слѣдующихъ другъ за другомъ безъ связи, встрѣчающихся и въ другихъ пѣсняхъ (стр. 325).

**Къ той же стр.** *(Запѣвы съ различнымъ пѣсеннымъ развитіемъ).* Сл. Passow, Pop. carmina Graeciae recentioris [Lpz., 1840]: Disticha amatoria №№ 40—41 (ἀλλοίμονο δὲν βρίσκεται); 43—44 (Ἀλύπητη λυπήσου με); 60—1 (Ἂν ἀποθάνω, θάψε με); 62—3 (Ἂν ἀρκινήσω); 66 (сл. 1026, *еслибъ небо было хартіей*); 67 (Ἀνεμοστάτης θὰ γενῶ κι' ἀνέμη νὰ γυρίζω, κι' ἂν ἀνεμοῦρ, ὁλόχρυσο γιὰ νὰ σὲ περιορίζω); 105—6

(Απόψ' εἶδα στὸν ὕπνον μου); 117 слѣд. (Ἄσπρα и т. д.); 148 слѣд. (Βασιλικὲ πλατύφυλλε и далѣе съ тѣмъ-же цвѣткомъ, параллель къ fiori; сл. 163 слѣд.: Γαρουφαλιά); № 184 (сл. 776, обмѣнъ двустишіями между мужчиной и женщиной); 186 слѣд. (Δὲν εἶναι κρίμα); № 199, 200 (Δὲν ἤλπισα) и т. д.; 504 слѣд. (κυπαρισσάκι, сл. 1013 слѣд.; къ fiori). *Матеріалы для параллелизма.*

XII. **Къ стр. (50 слѣд.) 188—9.** *(Къ развитію пѣсни изъ параллели).* Изъ параллели — *апологъ:* сл. средн. верхненѣм. басня у Wünsche, Die Pflanzenfabel in d. mittelalterlichen deutschen Litteratur, Zs. f. vergl. Litteraturgeschichte, N. F., B. XI, Heft 5—6, стр. 376—7: Ahorn, Buchsbaum und Linde: липа наклонилась къ Ahorn, онъ покрытъ вѣтвями и листьями, но сердцевина и корни гнилы; рядомъ Buchsbaum, онъ не ширился листвой и вѣтвями, но зеленѣлъ и былъ крѣпокъ: sin chern was ime herte, wan er die linden nerte, daz si niht mohte gevallen, Ir stam der was gewallen (gegnällen, geschossen) So tiefe in sine rinde; Davon grvnt dvn linde, Daz si niht velwet, e ir zit. — Объясненіе (= параллелизмъ): der Ahornbaum ist Bild eines Mannes, der zwar seinem Weibe alle äusseren Güter zu bieten vermag, da er aber innerlich hohl u. zerfressen ist, kann er ihm doch nicht völliges Genüge gewahren; es wird elend u. unglücklich bei ihm; der Buchsbaum dagegen ist Bild eines schlichten aber innerlich gesunden Mannes. Obwohl er nicht reich an äusseren Gütern ist, so ist er dafür reich an Tugenden, feinen Sitten, Weisheit u. Verstand, und dies befähigt ihn, sein Weib glücklich zu machen.

XIII. **Къ стр. (51 слѣд.) 190 слѣд.** Сл. Румынскіе заговоры: Orajĭ, farmece, si desfacerĭ adunate de S. Fl. Marian («Analele Academieĭ Române», ser. II, t. XV: Memoriile sectiuneĭ literare, Bucurescĭ, 1893, p. 77—172). Сл. отчетъ въ Этнограф. Обозр., XXXII, стр. 191 слѣд. Двучленный заговоръ (?) стр. 195: а) «Вечеромъ въ субботу вышла я (дѣвушка) во дворъ, посмотрѣла на гору — ничего не увидала, посмотрѣла на долину — и опять ничего не увидала, посмотрѣла на западъ — ничего не увидала, посмотрѣла къ востоку — и увидала тамъ Пажюру, въ огонь одѣтую, опоясанную, огнемъ окруженную». На вопросъ дѣвушки, куда идетъ Пажюра, она отвѣчаетъ, что идетъ она зажечь лѣса, поля обратить въ пустыни, высушить долины и разбить камни. Дѣвушка проситъ ее не дѣлать этого: «оставь, пусть лѣса покрываются листьями, поля пусть цвѣтутъ, долины пусть зеленѣютъ, камни пусть останутся большими».

Дѣвушка проситъ Пажюру пойти къ ея суженому, помучить его и заставить притти къ ней.—Стр. 196. *Параллелизмъ заговора въ сопровождающемъ его символическомъ дѣйствіи* (женщина хочетъ отбить мужчину отъ другой) «Кто это, кто это? — Екатерина! Что у нея на головѣ? — Шкура дьявола! — Что у ней на тѣлѣ? — Волчья шкура! Что у ней на жилахъ? — Собачья шкура! — Что у ней во рту? — Проказа и ужасъ! Если она такая (страшная), то пусть такой-то бѣжитъ отъ нея, какъ отъ черта, и пусть боится ея, какъ волка, и остерегается, какъ бѣшеной собаки». Ворожка отправляется въ лѣсъ и ищетъ дерева, два ствола котораго вышли изъ одного корня; изъ подъ корней такого дерева ворожка беретъ немного земли, заворачиваетъ ее въ тряпочку и держитъ при себѣ, ожидая случая, когда эта пара будетъ вмѣстѣ. Увидя ихъ вдвоемъ, она произноситъ про себя этотъ заговоръ и бросаетъ землю промежъ нихъ. — Стр. 197 слѣд. *(Одночленный заговоръ, чтобы сдѣлать дѣвушку красивѣе, заставить полюбить себя):* Маріора отправилась по дорогѣ Траяна къ рѣкѣ Іордану, набрать изъ рѣки холодной воды и смыть съ себя тоску. «Но не могла она даже приблизиться къ рѣкѣ, такъ какъ было тинисто, грязно, — и вернулась назадъ. Никто не увидѣлъ ее, никто не услышалъ ее; одни только ненавистники и всѣ враги. Только они видѣли ее, вышли раньше ея и бросили большой чурбанъ подъ ноги Маріоры. Бросили они чурбанъ, онъ отнялъ у нея ноги, связалъ руки, сдѣлалъ ее нѣмой, глухой, слѣпой». Маріора жалуется, громко плачетъ; услышала ее вверху отъ райскихъ воротъ Матерь Божія, спрашиваетъ, и та говоритъ, что съ ней сталось. «Тогда Матерь Божія вверху опустила изъ райскихъ воротъ золотую лѣстницу, вышла къ ней на встрѣчу, взяла ее за руку, повернула ее къ солнцу и оттуда отправилась, сопровождая Марію, по дорогѣ Траяна къ рѣкѣ Іордану. Затѣмъ погрузила она меня по поясъ въ воду и вымыла. Моетъ меня Матерь Божія, копаетъ серебряныя деньги и гребетъ ихъ мнѣ граблями, мететъ ихъ перьями, граблями изъ василька, перьями отъ павлина. Моетъ она меня и гребетъ мнѣ, мететъ и чиститъ меня. И вымыла она меня хорошо, хорошо вычистила отъ темени, отъ самого лица до самыхъ лодыжекъ и до концовъ пальцевъ. Хорошо вымыла, хорошо вычистила отъ тоски, отъ измѣны». Снявъ съ Маріоры терновый вѣнецъ, Богородица возложила на нее золотой, одарила любовью и красотою. «Вынула она изъ черепа противные глаза и положила туда глаза сокола... Сняла Пречистая съ прекраснаго лица ея кожу коростливой лягушки, одѣ-

лила ее красотой и сдѣлала ее цвѣткомъ, который заигрываетъ съ лучемъ солнца... Вынула она изо рта костяные зубы и положила подъ языкъ медвяные соты. Сняла она съ нея змѣиный поясъ и опоясала ее шелковымъ... Сняла съ нея плотуновые башмаки и обула ее въ высокіе желтые сапожки (чисме). — Преобразившись такимъ образомъ, Маріора начала хлопать бичемъ, трубить и призывать любовь: отъ царей съ царицами, отъ королей съ королевами, отъ поповъ съ попадьями, отъ баръ съ барынями, отъ господъ съ госпожами, отъ жениховъ съ невѣстами, отъ ворниковъ съ ихъ женами, отъ шляпъ молодцовъ, отъ косъ дѣвицъ, отъ ложъ съ гвоздиками, отъ полей съ цвѣтами. — Кто идетъ? царица? королева? попадья? ворничиха? невѣста? Нѣтъ! не царица (и т. д.), такъ какъ это красивая Маріора, лучшая изъ всѣхъ. Кто посмотритъ на нее сзади, тотъ словно видитъ лицо ея; кто посмотритъ съ лица, какъ будто видитъ и сзади. А кто не можетъ видѣть ее, тотъ протягиваетъ пальцы, нельзя ли ему поймать ее, чтобы любить ее и поцѣловать. Съ этихъ поръ и навсегда, какъ кукушка первая птица, какъ василекъ первый цвѣтокъ, какъ серебро лучше мѣди, — такъ и Маріора да будетъ самая лучшая и самая красивая среди всѣхъ дѣвушекъ всѣхъ селъ».

Сл. стр. 200: *Іорданъ* въ румынск. заговорахъ (Маріуна — Марія встала рано и пошла по тропинкѣ къ Іордану; сл. стр. 202, въ заговорѣ отъ тоски: дѣвушка смываетъ ее: «Доброе утро, ключъ прелестный и красивый! — Благодарю Васъ, госпожа *Іорданка* (Іордънясъ)! Отъ чего вы пришли съ господиномъ *Іорданомъ,* такимъ прелестнымъ и красивымъ?» Дѣвушка отвѣчаетъ, что пришла окунуться въ него, чтобы онъ омылъ, очистилъ ее. Сл. стр. 205 въ заговорѣ отъ порчи: «Я возьму тебя, говоритъ Богородица больному, за правую руку и поведу по тропинкѣ Адама къ *колодцу Іордана*» — и омою тебя). Въ заговорѣ отъ порчи, стр. 202, являются нечистыя силы: Стригои, Морои, Змѣи, Триполики со своими женами; является и *Иродіада,* заградила больному дорогу, взяла за руку, бросила въ ровъ и накрыла терновникомъ. Больной сталъ вопить и грозить, обѣщая Иродіадѣ поймать ее сѣткой и погнать на голову тому, кто ее прислалъ. Услышала вопль Богородица.

**Къ той же стр. слѣд.** Сл. Ветуховъ, Заговоры, заклинанія, обереги и другіе виды народнаго врачеванія, основанные на вѣрѣ въ силу слова, Русск. Филол. Вѣстникъ, 1901, № 1—2, стр. 278 слѣд.

Н. И. Барсовъ, Къ литературѣ объ историческомъ значенiи русскихъ народныхъ заклинанiй, Русск. Стар. 1893, Январь, стр. 209 слѣд.

Сл. Setälä und Krohn, Finnisch-Ugrische Forschungen, I, 1, 52 слѣд.: Krohn Kaarle, Wo u. wann entstanden die finnischen Zauberlieder, I—III. Сл. p. 53 (вотяцкiя заклинанья): Wenn er die Sonne u. den Mond zurückwenden kann, dann möge er diesen Menschen verderben können; p. 54: Wenn aus dem Ambos ein Mensch wird, dann werde ein Mensch aus dir; p. 55 (восточно-германское заклинанiе): Das Feuer kommt wie ein trockner Baumstamm brennend herausgewälzt; wenn es jemals in den... Fluss dringen, denselben Fluss verkohlen, zu Asche verwandeln, verschlingen u. aussaufen kann, dann erst im selben Augenblick möge die Brandwunde sich meiner bemächtigen.

Къ научной обработкѣ датскихъ danseverer сл. Larsen, Kritiske Studier over vore folkeviser, «Dania», April — October, 1902, № 35.

Сл. Schönbach въ Sitzungsberichte d. Kaiser. Akad. d. Wiss. (Wien) 1900, CXLII, 124 (Studien z. Geschichte der deutschen Predigt и Arch. f. Religionswissenschaft, VI, 163 слѣд. (Höfler, Besegnungsformeln); Marett, From Spell to Prayer, Folk-Lore, v. XV, № 2, 24, June, 1904, стр. 132 слѣд.

*Къ параллелизму.* Сл. Живая Старина, ч. VI (1896 г.), вып. III—IV, А. Калачевъ, Нѣсколько словъ о поэзiи Теленгетовъ, стр. 491: между двухъ рѣкъ есть трава, которую *не ѣстъ* горный *козелъ,* — между людьми есть *дѣвушка,* которую даже *мать* моя *не знаетъ;* на холмахъ есть трава, ее дикiе звѣри не ѣдятъ, — между людьми моя возлюбленная, ее даже отецъ мой не знаетъ.

*Къ четверостишiямъ.* Сл. Hessische Blätter f. Volkskunde, B. I (1902), стр. 30 слѣд.: Strack, Hessische Vierzeiler.

XIV. **Къ стр. (58) 198.** *(Символы).* Сл. Матерiалы для народнаго снотолкователя, Этногр. Обозр., XXXVI, стр. 133 слѣд. Стр. 134: Видѣть во снѣ *бѣлую* рыбу—получать *серебряныя* деньги; корысть, прибыль; видѣть *чистую, спокойную воду*—радоваться по случаю удачи и т. д., благополучiя, свадьбы; *мутная, бурная вода* обѣщаетъ печаль.— *Видѣть серебро — радоваться. — Ягоды предвѣщаютъ слезы.* — Стр. 135: *изгородь, плетень, нитки, сѣти, тканье — сплетни; драка — прiѣздъ въ домъ гостя* (hostis?).—Стр. 136: всякiй плачъ и горе во снѣ разрѣшаются радостью на яву (противоположенiе?).—Стр. 137: *змѣя, ужъ, ящерица, лягушка* — матерiальное благополучiе, благопрiятный говоръ

(повѣрье объ ужахъ и т. д.?). — *Пожаръ* лѣтомъ — продолжительное вёдро, зимой — къ морозу. — Видѣть себя въ новомъ, иногда неотстроенномъ зданіи — смерть (повѣрье). Стр. 138 – Подниматься *въ гору* и т. д. — скоро узнать, что незамѣтными сторонними усиліями создалось благополучіе сновидца. *Пробираться сквозь лѣсную и травяную чащу,* путаться въ ней и падать — преодолѣвать многочисленныя препятствія, терпѣть неудачи. — Видѣть дрова, сѣно, солому — переживать семейныя непріятности. — Стр. 140: *гору видѣть* — заботы; *грозу, громъ, молнію* — битва́, неурожай; *жернова́* — саматоха, битва́; *зарю, зарницу* — гроши; *колодезь полный* — богатство. — Стр. 141: *сажа* — гроши будуть, сваты; *серебро* — брань, сварка, прибыль, радость; *солнце* — мужъ будя любить, жито уродить и т. д.; солнце и воду видѣть — счастье: парню — невѣста, дѣвушкѣ — женихъ; *уголья пылающіе* — деньги; *бесѣду, пирушку* видѣть: осенью — къ добру, либо къ смерти; бабъ много — сплетни и слезы. — Стр. 142: *кровь* видѣть — кровнаго (родственника) встрѣтить. — Стр. 144: катать *яйца* — урожай, прыбытакъ; красить въ *бѣлый цвѣтъ* — хвалить (одѣвать въ бѣлую одежду — тоже); *плакать* во снѣ — къ радости, *пѣть* (смѣяться) во снѣ — плакать придется; *прясть* (ткать) — сплетничать. — Стр. 146: *молоко* видѣть — тебя люди хвалятъ (бѣлый цвѣтъ молока); *рѣдьку* ѣсть (хрѣнъ) — горе; *бисеръ, бусы, коралы, запонки, жемчугъ* – слезы; *бурку* одѣвать — дожди пойдутъ. — Стр. 147: *нитки спутанныя* видѣть — сплетни; *полотно* видѣть – въ дорогу сбираться; полотенце — дорога, письмо; *баню* видѣть — сплетни: люди тебя языкомъ моютъ; *домъ* новый видѣть — домовину (гробъ) строй; *волка* видѣть — сваты пріѣдутъ; волка словить — врага словить. — Стр. 148: *лошадь* — вѣтеръ будетъ; бѣлую — хорошо, снѣгъ; черную — дождь, ложь; сивую — хорошо; *кукушку* видѣть — бѣда, слезы; *вши* — деньги будутъ. — Стр. 149: *горохъ, бобы, фасоль, крыжовникъ, брусника* — слезы, къ урожаю; *дерево* зеленое — влюбиться, безлистное — вдовцомъ будешь, тоска, печаль; *лукъ* ѣсть или рвать — слезы; *орѣхъ* — тоже.

---

*Къ параллелизму въ свадебныхъ пѣсняхъ.* Сл. Этногр. Обозр., XXXVII, стр. 84 слѣд.: Малинка, Малорусское весилье; стр. 85: Ой вылиты, соколу, зъ-подъ бору Да вынисы калыноньку червону; Ужежь тая колынонька да здрила, Да Настыци на выильце поспила. Стр. 92 (дружки невѣсты поютъ): Мы у своеи Марусечки у дружкахъ булы, Мы въ ей руту мъяту выщыпалы, Хрещаты барвиночокъ вы-

ризалы, Чырвону калыночку выламалы, Да два пуки хмелю нарвалы и т. д. — Стр. 93 (онѣ же): Зеленая руточка, жовты цвитъ; Чогось мого мыленького довго нитъ; Посылала бъ послы, — не смію; Посылала бъ пысьма — не вмію, Сама бъ пошла, боюся, Съ половини дорижечки вернуся. — Стр. 94: Да йихавъ казаченько Черезъ двиръ, Да ударывъ шабелькою Да объ чистокилъ: Да чы тутъ дивчынонька, Чы немае, Чы зъ инчыми козакамы гуляе? — Летивъ сокиленько Черезъ садъ, Да ударывъ шабелькою Да объ выноградъ; А чы тутъ моя зазуленька, Чы немае, Чы зъ инчыми соколамы летае? — Стр. 96 слѣд.: сатирическіе перепѣвы между дружками невѣсты («свитылки») и жениха. — Стр. 99: на другой день по совершеніи брака, молодой даетъ боярамъ бутылку красной водки, буханецъ хлѣба, перевязанный калиной, и посылаетъ ихъ къ родителямъ своей жены просить ихъ въ гости. Мать встрѣчаетъ бояръ, угощаетъ, беретъ водку и буханецъ и передаетъ отъ себя тоже водку и буханецъ. Дружко въ это время несетъ курицу, красную водку и буханецъ съ калиною къ священнику и проситъ его пожаловать въ церковь, куда свахи приводятъ молодыхъ, причемъ молодая покрыта намиткою. Дружки вѣшаютъ у воротъ на высокомъ шестѣ красную запаску — «корогву». Бабы, надѣвая на молодую намитку, поютъ: Ой пойду я у лугъ по калыну, Да й вырву я калынову витку, Да й застромлю за билу намитку, Шобъ мыни ягодъ не подавиты, Шобъ мыни родыночки не прогнивиты; Шо у мене ридъ ридненьки, А у мене не ридна маты, — Шобъ не выгналы зъ хаты.

XV. **Къ стр. (60 слѣд.) 201 слѣд.** *(Метафора).* Сл. Stöcklein, Bedeutungswandel der Wörter. München, Lindauer, 1898, 79 p. (сл. работы Hecht'a, Hierdegen'a, Hey, и Paul: Prinzipien [zur Sprachgeschichte]); сл. Attilio Levi, L'elemento storico nel greco antico. Contributo allo studio dell' espressione metaforica (изъ Memorie della Reale Accad. d. scienze di Torino, s. II, t. 49), Torino, Clausen, 1900, p. 335—405.

XVI. **Къ стр. (64) 206—8:**

А не бѣлая береза къ землѣ клонится,
Клонится родной сынъ передъ матушкой.

(= Добрынѣ). — Сл. Этнографическ. Обозр., XXXII, стр. 180: Изъ пѣсенъ Цыганова:

Не кукушечка во сыромъ бору
Жалобнехонько
Вскуковала:
А молодушка въ свѣтломъ терему
Тяжелехонько
Простонала;
Не ясенъ соколъ по поднебесью
За лебедками
Залетался и т. д. (по изданію Суворина № III).

---

## Г. Къ статьѣ: „Три главы изъ исторической поэтики“.

I. **Къ стр. (4) 230 слѣд.** *(Хоровыя игры у дикихъ).* Сл. The journal of american Folk-Lore, January—March, 1901, v. XIV, № LII, стр. 12 слѣд.: Navaho Night Chant (Washington Matthews): игры, соединенныя съ врачеваніемъ и въ его цѣляхъ; дѣйство двойное: врачеваніе (и соотвѣтствующія ему пляски) совершается въ medicine-lodge, хоровая пляска съ пѣснями внѣ ея; когда перестаетъ послѣдняя, начинаются пѣсни внутри помѣщенія (чередованіе). Важнѣе хоровая игра: дѣйствующія лица: Hastséyalti = the Talking God, Tónenili = the Water Sprinkler (Rain God), играющій роль шута, плясуны (обыкновенно двѣнадцать), изображающіе одни божества мужского пола, другіе женскаго; кромѣ того пѣвецъ (chanter = запѣвало?) и паціентъ. Когда танцующіе выходятъ (съ masks, wands and rattles) на мѣсто пляски, впереди идетъ the chanter, за нимъ Hastséyalti, далѣе танцующіе, въ концѣ шутъ. The dancers take their cue, partly from the acts and hoots of Hastséyalti, but mostly from the meaningless syllables of the song they are singing. At certain parts of the song, certain changes of the figure are made. Роль пѣвца: the chanter only leads, and, as a rule, only sprinkless meal on each group of dancers once, and that is when they make their first appearance.— P. 15 слѣд.: роль шута (странный костюмъ, паясничаетъ, передразниваетъ, не связанный ритуальнымъ танцемъ, подражаетъ индійскимъ охотникамъ). Снова пѣсня, которую исполняютъ, и подъ которую пляшутъ танцовщики, состоитъ большею частью изъ ничего не значущихъ слоговъ, но нѣкоторые изъ нихъ считаются очень важными, ихъ нельзя опустить или замѣнить.—P. 18: первая пѣсня, которую поютъ въ medicine lodge, можетъ быть, самая музыкальная; вотъ 1-я строфа: «Above it thunders,—His thoughts are directed to you.—He rises toward you,—Now to your house—Approaches for you.—He arrives for you,—He comes to the door,—He enter for you.—Behind the fire-

place — He eats his special dish. — «Your body is strong,—Your body is holy now, «he says». Вторая строфа отличается отъ первой лишь первымъ стихомъ: «Below it thunders».— Стр. 18—19: After the dancers have sung their last song outside, the singers inside the lodge sing the four... Finishing Hymns. Вольный переводъ послѣдняго: I—From the pond in the white valley — (The young man doubts it) — He takes up his sacrifice.—With that he now heals.—With that your kinded thank you now. II — From the pools in the green meadow — (The young woman doubts it) — He takes up his sacrifice (далѣе то-же). — Сл. Folk-Lore, v. XII, № 2, June, 1901: Everard F. im Thurn, Games of the Red-men in Guiana, p. 132 слѣд. — The journal of american Folk-Lore v. XIV, April — June, 1901, № LIII: Walter Fewkes, An interpretation of Katcina Worship, 81 слѣд.: Katcina — названіе *хоровыхъ игръ ряженыхъ* у Pueblo-Indians; по мнѣнію автора маскированные represent the dead or the totemic ancients of clans, они и являются съ тотемистическими символами (82); они являются at certain times in the pueblo, dancing before spectators, receiving prayers for needed blessings, as rain and good crops. These dances thus celebrate clan festivals or clan reunions in which the dead and the living participate. Большинство ряженыхъ представляютъ мужчинъ, ихъ зовутъ братьями, женскія маски сестрами; отличаютъ мать, бабку, дядю; нѣтъ отца: признакъ материнскаго рода (84); in most of these personations, only two groups, brothers and sisters, are represented, the former more numerous dancing in line, singing traditional songs; the latter kneeling before them either grinding corn on a metate or scraping a sheep scapula on a notched stick in rhythm with the song (84—5); 85: in the festival of the clan they (the spirits) or their personators are prayed to by the living chief of the clan to exert their powers and bring rain and good crops. 86: весеннія (въ февралѣ) и осеннія (въ іюлѣ) Katcina'ы; первыя зовутся Powamû, вторыя Niman (прощанье). Весной духи предковъ являются, осенью уходятъ; оба раза въ числѣ играющихъ фигурируетъ солнце: оно пребываетъ подъ землей вмѣстѣ съ усопшими, оттуда восходитъ и туда же заходитъ съ ними; въ пору Powamû онъ обходитъ всѣ дома, marking with sacred meal the doorposts, and presenting the occupants withe bean sprouts which have been germinated in the heated rooms during the fortnight before. He receives in return small feather prayer offerings and handfuls of meal, prayers of the household. He turns to the rising sun at each house and makes six obeisances, uttering pecu-

liar hoots as he does so.... This personator of the returning sun, as his name Ahüla indicates, is supposed to be the leader of the ancients of clans, the personators of which follow a few hours after, and for several days dance at intervals in the plazas in view of all the people.

*(Американскія игровыя пѣсни).* Сл. I. Walter Fewkes, Hopi Basket Dance, въ The journal of American Folklore, v. XII, April — June, 1899, № XLV, стр. 81 слѣд. Сл. въ томъ же № журнала p. 137—8 (ирокезскія пляски etc. y Boyle, Archaeological Report, 1898, Toronto. 1898) 139 (у Moki, съ ссылкой на American Anthropologist, v. XI, p. 313—318).

(Пѣсни некультурныхъ народовъ). Сл. Alice C. Fletcher, Indian Songs and music (Journ. of American Folk-Lore, ч. XI, № XLI, April—June, 1898). Сл. 87—8: мелодія, поддержанная эмоціональными звуками, напр. въ пѣсняхъ любовныхъ:

Hi-dha ho ha hi-a he-ha he!
Hi-a ho!

въ похоронныхъ:

J-ah dha-ha ah-i dha-he ah-ha ha-ah!

[стр.] 88: тамъ, гдѣ есть текстъ, онъ подвергается сокращеніямъ, или удлиненіямъ слова въ угоду ритма. — 90: пѣсни передаются по традиціи; 100—2 (пѣсни по личному поводу): съ одной женщиной бесѣдовалъ въ сновидѣніи богъ Грома, и она обѣщала посвятить ему своего первороднаго сына. Мальчикъ родился, но она забыла объ обѣтѣ, пока раскаты весенняго грома не заставили ее вспомнить о немъ. На слѣдуюшую весну она не рѣшается исполнить его, хотя и слышала громъ; въ третій разъ она собралась съ духомъ, оставила мальчика на вершинѣ холма и пустилась бѣжать отъ него; мальчикъ за ней; схвативъ его на руки, она удалилась; а громъ продолжалъ раздаваться. Спустя нѣкоторое время молнія убила игравшаго мальчика, мать нашла его бездыханнымъ. Съ тѣхъ поръ каждую весну, когда раздаются первые удары грома, и играетъ буря, мать поетъ на холмѣ пѣсню:

Flying, flying, sweeping, swirling,
They return, the Thunder gods.
To me they come, to me their own.
Me they behold, who am their own!
On wings they come, —
Flying, flying, sweeping, swirling,
They return, the Thunder gods!

II. **Къ стр. (6) 233.** *(Лопарскія пѣсни).* Сл. Харузинъ, Русскіе Лопари [М., 1890], стр. 376 слѣд.; 378 слѣд.: лирическая пѣсня, вызванная извѣстнымъ фактомъ, переходитъ въ другихъ рукахъ въ эпическую: ее поютъ отъ третьяго лица, прибавляютъ къ ней начало; въ этомъ видѣ пѣсня распространяется, варьируясь общими (сказочными, 389) мѣстами; пѣсни, складывающіяся о какомъ-нибудь выдающемся лицѣ, становятся популярнѣе другихъ, на такія лица переносятся и пѣсни о событіяхъ, въ которыхъ оно не играло никакой роли (обобщеніе героическаго типа, 387). Сл. еще 390 слѣд.: развитіе пѣсни личной и фактической въ сторону сказочнаго эпоса.— Стр. 393: пѣсни безъ смысла (отвѣчающія нашимъ частушкамъ), ихъ поютъ на пути, во время рыбной ловли и другой работы, и сами лопари надъ ними часто сердечно смѣются:

Я Катерина Васильевна, ты Катерина Семеновна,
У меня кошелекъ съ деньгами, у тебя кошелекъ съ деньгами,
У меня сорока узорчатая, у тебя и т. д.
У меня сарафанъ съ хазами, у тебя сарафанъ и т. д.

Пѣсня кончается первой строчкой: Я Катерина Васильевна, и т. д.

III. **Къ стр. (9) 237.** *(Два хора).* Сл. Zs. d. Vereins f. Volkskunde, X, стр. 243—4 (изъ отчета Huth'а о народной поэзіи Тунгусовъ) 1) пѣсня о дѣвушкѣ, отдавшейся парню и имъ покинутой: четырехстишія съ аллитераціей и parallelismus membrorum; 2) пѣсня дѣвушки сироты съ аллитераціей; въ началѣ говоритъ хоръ der wohl *zweigetheilt ist, dann eine einzelne Stimme.* То же распредѣленіе предполагаетъ авторъ и для № 1.

IV. **Къ стр. (10) 238 слѣд.** *(Къ народнымъ играмъ и дѣйствамъ).* Сл. Walter Skeat, Malay Spiritualism, Folk-Lore, 24 June 1902, стр. 134 слѣд. Сл. 159 слѣд.: авторъ присутствовалъ на народныхъ (tribal) празднествахъ у Bĕsisi, which took place at the sowing of their ricecrops, as well as when the padi began to bloom, and again at the beginning, middle, and end of the rice-harvest. On occasions of this sort a simple kind of fermented liquor was brewed from various wild jungle fruits.... and a banquet follows, after which both sexes, crowning themselves with sweet-smelling wreaths of fragrant leaves and flowers, and coverning their persons with cunninglyplaited leaf-festoons and tassels, indulge in singing and dancing to a late hour, the proceedings terminating in a sexual orgy. До начала пира а por-

tion of cooked rice deposited on the top of a tree-stump in the neighbouring jungle, and the spirits of the animals and insects which are designated as the «enemies of the rice» are at the same time invited to a solemn truce by the following charm which the chief himself pronounces: «Partake, O Round-foot (a taboo-name for the elephant). — Partake, O Rats,—Partake, o Blight и т. д. — Partake, o Wild Pig — ....I have not eaten yet, But am just about to do so.—Пѣсни поются и дѣются. Most of them commence with an enumeration of the most striking characteristics of some particular wild animal, bird, or reptile. The singer then proceeds to describe the incidents of its pursuit by men from his own encampment, the eventual slaying of the quarry.... and the cooking and apportioning of the meat thus obtained among all the members of the tribe. Всѣ эти дѣйства назначены умножать пищу, пѣсни кончаются возгласомъ: fruit! fruit! fruit! — просьбой, чтобы всего было вдоволь, либо обращаются къ Fish-trap: «Fing, ting håt is the small-waisted Fish-trap, — The trap that was made by Mamat Alang. — The trap is set in the river yonder,— Enter it, o fish, that with scales are covered; — слѣдуетъ перечисленіе рыбъ, описаніе, какъ ихъ несутъ домой, варятъ, ѣдятъ и, наѣвшись, пляшутъ: «Big sisters and little will watch you gladly. Such is the rite of the small-waisted Fish-trap». Обрядъ, какъ и кончающая его половая оргія, указываютъ на его характеръ: probably a «productive» rite.

V. **Къ стр. (11) 239.** Сл. Jevons, An introduction to the history of religion, p. 104 (принятіе въ родъ у Австралійцевъ мальчика, юноши): его привязываютъ рукой къ рукѣ, поочередно, старшихъ изъ рода, которымъ открываютъ кровь повыше локтя; посвящаемый, такимъ образомъ, покрывается кровью, соединяется съ родомъ. The blood is the life, and that the ceremony is intended to give a new life to the youth, and to be a new birth for him, is proved by the fact that in some tribes the youth is supposed first to be killed and then after initiation has to pretend to forget all that ever he did or was before the ceremony; whilst in others a mimetic representation of the resurrection of a clansman accompanies the ceremony.

VI. **Къ стр. (13) 242.** *(Пляска — миѳъ).* Сл. Lang, Myth, ritual and religion, v. I, p. 70—1 (Ливингстонъ о Batau, изъ племени Ашантіевъ): They use the word *bina*, «to dance», in reference to the costum

of thus naming themselves (Batau: тотемистическій кланъ «лова»), so that when you wish to ascertain what tribe they belong to, you say: «What do you dance?» It would seem as if this had been part of the worship of old». Миѳологическія и религіозныя преданія Бушменовъ передавались въ пляскахъ, and when a man is ignorant of some myth he will say, «I do not dance that dance», meaning that he does not belong to the guild which preserves that particular «sacred chapter».

*(Календарныя пѣсни и игры у дикихъ народовъ).* Сл. Fewkes, Provisional list of annual ceremonies at Walpi въ Intern. Archiv f. Ethnographie, VIII, (1895) p. 219 и American Folk-Lore 1893, Oct. — Dec. (жертвоприношеніе въ день весенняго равноденствія у сѣверо-американскихъ дикарей, живущихъ около Оризона, соединенное съ игрой въ солнце-змѣю). Сл. ново-гвинейскую мимическую пляску у Haddon, The secular and ceremonial dances of Torres Straits въ Intern. Arch. f. Ethnogr., VI (1893), p. 146 слѣд.: въ ноябрѣ мѣсяцѣ, когда подходитъ періодъ дождей, и растительность оживаетъ, дикарь надѣваетъ юбку изъ листьевъ, огромную шапку, изображающую рыбью голову, придѣлываетъ себѣ рыбій хвостъ и пляской изображаетъ рыбную ловлю; при этомъ поетъ: я вижу свое изображеніе въ прозрачномъ горномъ ручьѣ! — Нарѣжьте мнѣ листвы для моей плясовой юбки. — Прощай, мертвая листва кокосовой пальмы! Да вотъ и молніи. — Рыба приближается, пора намъ бросить на встрѣчу ей запруды.

VII. **Къ стр. (13, 28) 242, 260.** (Половое общеніе весною). Сл. D'Arbois de Jubinville, Cours de littérature celtique, VII (= Collinet, Etudes sur le droit celtique, I, стр. 304): въ Uisnech, 1-го мая, въ праздникъ Belténé, устраивались народныя ирландскія собранія, творился судъ; les femmes, mariées pour un an à la même fête de l'année précédente, profitaient de la nombreuse affluence pour se choisir de nouveaux maris, auxquels elles se faisaient vendre par leurs pères. Послѣднее совершалось и 1-го Августа въ Tailtiu (O' Donovan a recueilli une tradition encore vivante en notre siècle et suivant laquelle à l'époque païenne on célébrait à Tailtiu des mariages qui duraient 12 mois. Стр. 312); стр. 310: là était le tombeau des premiers rois d'Ulster, prédécesseurs de Conchobar... Là aussi une victoire mythique, remportée par les fils de Milé sur les Túatha dî Danann, avait enlevé à ces derniers toute puissance visible sur l'Irlande, en les forçant à se

réfugier dans l'asile mysterieux d'une invisibilité magique et au fond des cavernes que les collines recelaient dans leurs flancs. Ainsi le poétique récit de l'établissement des fils de Milé, c. à d. de la race irlandaise dans l'île...., entourait le nom de Tailtiu de traditions glorieuses auxquelles se joignaient des *souvenirs funèbres*. На собраніи 1-го Августа (начало осени по ирландскому календарю, какъ май былъ началомъ весны) въ Tailtiu совершались конскіе бѣга и продажа женъ (о чемъ выше). Въ Carman'ѣ, въ Лейнстерѣ, подобное празднество, foire locale, отбывалось 1-го Августа черезъ каждые три года (p. 313 слѣд.). Что тамъ дѣлалось, о томъ разсказываетъ поэма, сохранившаяся въ рукописи XII вѣка: ce poème, écrit par une plume chrétienne, insiste à plusieures reprises sur le caractère religieux que St. Patrice et ses successeurs cherchèrent à imprimer à une institution originairement païenne. Mais le christianisme ne parvint pas à effacer le souvenir de l'idée première des fondateurs. Cette idée était que Carman était un cimetière, que là des rois et des reines avaient été enterrés et que les jeux, les courses de chevaux.... avaient été institués en l'honneur des morts.... On trouve la même doctrine aux foires de Tailtiu et de Cruachan: Tailtiu et Cruachan ont été des cimetières avant de servir périodiquement à des réunions d'affaires et de plaisirs. P. 314: Конскіе бѣга устраивались, очевидно, въ честь мертвыхъ, какъ и въ Греціи (Ib. XXXIII, v. 262—649); но ими не ограничивался репертуаръ Карманской ярмарки: ici on s'occupait du jugement des procès.... là des musiciens jouaient de la harpe et des instruments à vent; plus loin des *files* ou poètes ou savants débitaient les histoires qu'ils savaient par coeur; d'autres qui avaient moins de mémoire, mais qui avaient appris à lire, lisaient des récits de guerre, de pillages, de meurtres et d'amour.... L'auteur chrétien qui nous donne ces détails, montre aussi sur le penchant d'une colline les femmes réunies: elles travaillent à l'aiguille. Il est défendu aux hommes de pénétrer dans l'assemblée féminine; il est défendu aux femmes d'aller dans l'assemblée des hommes: qu'on n'entende point parler d'enlèvements, ajoute le poète, qu'aucune femme ne change de mari, qu'aucun homme ne change de femme (указаніе на древній обычай). Le 2 jour de la foire devait, suivant le programme nouveau, être consacré aux saints d'Irlande, à la prière, au jeûne. Cette fête chrétienne succédait à une fête païenne en l'honneur de Lug et des morts; de même à Tailtiu et à Cruchan qui étaient comme Carman, des cimetières païens.

Брачными сезонами у некультурныхъ народовъ были главнымъ образомъ *весна* и *осень*. Сл. Werstermarck, The history of human Marriage, стр. 37. Сл. 38—39: Speaking of the Watch-an-dies in the western part of that continent, Mr. Oldsfield remarks: «Like the beasts of the field, the savage has but one time for copulation in the year.... «About the middle of spring, when the yames are in perfection, when the young of all animals are abundant, and when eggs and other nutritious food are to be had, the Watch-an-dies begin to think of holding their grand semi-religious festival of Caa-ro, preparatory to the performance of the important duty of procreation». A similar feast was, according to Mr. Bonwick, also celebrated by the Tasmanians at the same time of the year. The Hos, an Indian Hill tribe, have... every year a great feast in January, «when the granaries are full of grain, and the people—to use their own expression — full of devilry. They have a strange notion that at this period, men and women are so over-charged with vicious propensities, that it is absolutely necessary for the safety of the person to let off steam by allowing for a time full vent to the passions. The festival, therefore becomes a Saturnalia, during which servants forget their duty to their masters, children their reverence for parents, men their respect for women, and women all notions of modesty, delicacy, and gentleness». Men and women become almost like animals in the indulgence of theis amorous propensities, and the utmost liberty is given to the girls.... Among the Sonthals «the marriages (mostly) take place once a year, in January: for six days all the candidates for matrimony live in promiscuous concubinage, after which the whole party are supposed to have paired off as man and wife. The Punjas in Jeypore... have a festival in the 1[st] month of the new year, where men and women assemble. The lower orders or castes observe this festival which is kept up for a month, by both sexes mixing promiscuously and taking partners as their choice directs. A similar feast, comprising a continuous course of debauchery and licentiousness, is held, once a year, by the Kotaris, a tribe inhabiting the Neilgherries; ...by the Keres in New Mexico; ...by the Hottentots, ....by some tribes near Nyassa... At Rome a festival in honour of Venus took place in the month of April, and Mannhardt mentions some curious popular customs in Germany, England, Esthonia and other European countries, which seem to indicate an increase of the sexual instinct in spring or at the beginning of summer (Mannhardt, Wald- und Feldkulte, I, ch. V, §§ 8—11, p. 449, 450, 469, 480 слѣд.; Kulischer, Der

geschlechtliche Zuchtwahl bei den Menschen in der Urzeit, in Zs. f. Ethnologie, 1876, v. VIII, p. 152—6).—Сл. Frescura, Fra i Cimbri dei sette comuni vicentini, Arch. per lo studio d. trad. pop, v. XVII, стр. 38 (*Fiera delle ragazze,* 2-го августа), стр. 39—40: anche durante le Rogazioni, lunghe processioni fatte in *maggio per invocare la protezione divina sulle messi nascenti,* costumano i nostri giovani di *fidanzarsi*. . . È la 3ª rogazione, alla vigilia dell' *Ascensione,* la più caratteristica di tutte; una lunga schiera di alpigiani al suone delle campane si parte dalla chesia di S. Mamerto al mattino—и обходитъ, со священными пѣснями, все общинное поле, останавливаясь у часовенъ и на могилахъ, при чемъ священникъ читаетъ обычныя молитвы, segna i quattro venti e prega Dio di preservare i campi dalle tempeste.

Особая остановка — alla chiesetta di S. Sisto eretta nel 1665 alla località detta il Lazzaretto, въ память чумы 1631 г. Здѣсь, говорятъ, въ былое время, примирялись, во время остановки, самые заклятые враги; дѣвушки дарятъ парнямъ крашанки, l'uovo adorno di *fregi,* di emblemi, di nomi, che si conserva poi nelle stanze sopra gli armadi. — При остановкѣ у часовни св. Іоанна Крестителя парни отдаривали дѣвушекъ — con ciambelle e frutta e questo ricambio è talvolta promessa di matrimonio da celebrarsi in quell'anno (въ Asiago яйца подаютъ въ Маѣ, въ Foza — о Пасхѣ).

VIII. **Къ стр. (16—18, 85) 245—7, 329—30:** *остатки народной пѣсни въ древней Греціи,* сл. Bergk-Hiller, Anth. lir.: Carmina popularia); подъ № 44 приведена пѣсня о ласточкѣ (сл. современныя новогреческія отраженія см. у Rod'a, The costums and lore of modern Greece, p. 136, 271; Passow, Carmina pop., p. 225—9; сл. G. Meyer, Essays und Studien, I, 30 и Martinengo-Cesaresco, Essays in Folk-Lore, 250—2). Къ нар. древне-греч. пѣснѣ см. еще Herondae mimiambi, ed. Crusius, Lpz., 1894, p. 70; Homeri hymni rec. Baumeister, Lpz., 1874, p. 89, 90; Bergk-Hiller, l. c. 319: эта послѣдняя пьеса, сохранившаяся въ статьѣ «Περὶ τῆς εὑρέσεως τῶν βουκολικῶν изъ схолій къ идилліямъ Теокрита (ed. Ahrens, II, p. 4 и Fritzsche, ed. major, I, p. 4), напоминаетъ весеннее славленіе: Δέξαι, τὰν ἀγαθὰν τύχαν, — Δέξαι τὰν ὑγείαν Ἂν φέρομεν παρὰ τᾶς θεοῦ, Ἂν ἐκαλέσσατο τήνα. Подъ богиней разумѣется сициліанская Артемида, которой праздновали весной (Preller, Griech. Myth., index); подъ ὑγιεία Crusius (Her. Mimiambi, Lpz., 1894, p. 37, въ пьесѣ IV, прим. 94) разумѣетъ cibus

sacratus, который приносили богинѣ βούκολοι. Reitzenstein, Epigramm u. Skolion, понимаетъ артемидиныхъ βούκολοι въ смыслѣ сакральныхъ скомороховъ (противъ этого Crusius въ Lit. Centralbl. 1894, p. 727); но это не измѣняетъ дѣла: по словамъ статьи περὶ εὑρέσεως βούκολος шелъ въ сосѣднія деревни искать пропитаніе, онъ пѣлъ веселыя и шутливыя пѣсни, которыя заканчивалъ приведенной. Это въ стилѣ побирающихся скомороховъ, носителей и шутки — и обряда.

IX. **Къ стр. (19) 248 слѣд.** *(Къ игровымъ пѣснямъ).* Сл. Сумцовъ, Культурныя переживанія, стр. 148; (игра въ короля) стр. 150—1 (игра въ Воротаря); стр. 151—2 (Кострубонько).

*Къ литературѣ спора Лѣта и Зимы.* Сл. Erk-Böhme, DLh., III, p. 130—1, № 1219—23; сл. 1218, 1226—7. Witzschell — Schmidt, Kl. Beitr. 2 Th. p. 300 и passim.

X. **Къ стр. (24) 255.** Сл. R. Wünsch, Das Frühlingsfest der Insel Malta, Lpz., Teubner, 1902, p. 70. Отч. въ Byz. Zs. XI B. 244. Стр. 590 слѣд. Разсказъ о весеннемъ праздникѣ, при которомъ присутствовалъ въ 1591 г. разсказщикъ, тогда плѣнникъ. Das Wesentliche an der Feier war die Entrückung des Kultbildes das von einen Priester in einen Garten unter Bohnenblüten geworfen wird, dann dreitägige Trauer in schlechter Kleidung, eine allgemeine Wallfahrt dem Heiligen entgegen, die Auffindung des Bildes und zuletzt die feierliche Rückkehr mit demselben (христіанизованный адонисовскій обрядъ).

XI. **Къ стр. (24—5) 255—6.** Сл. Этнограф. Обозр. XXXIX: Герасимовъ, Изъ преданій и повѣрій Череповецкаго уѣзда, стр. 132: въ день св. Космы и Даміана (1-го Ноября) дѣвушки закупаютъ въ складчину крупы и масла для каши; сваривши кашу, продаютъ ее парнямъ, кто на сколько пожелаетъ. Парни берутъ на расхватъ.

XII. **Къ стр. (25) 256.** *(Майскій гименъ).* Сл. Zs. d. Vereins f. Volkskunde, 13 Jahrg. H. 3, 1903, стр. 329: сообщеніе о Pfingstgebräuche u. Kirmesfest, wo in der Wahl der «Pfingstkönige», «Schaffners» usw. sich noch deutlich Nachklänge des alten *Mailehens* darstellen (Pfingstgebraüche: E. Jacobs, Zs. des Harzvereins, 35, 253—259, aus 1586; O. Scholz, Mitteil. des schles. Ges. f. Volksk., 9, 13 слѣд.; F. Hornsinger, Hess. Bl. f. Volksk. I, 137—43; G. Zeller, Z. d. Vereins f. Volkskunde XII, 109 p. — Kirchweih: O. Schulte, Hess. Bl. f. Vk. I, 65—86; Deutsche Volkskunde aus dem östl. Böhmen, 2, 275—99.

XIII. **Къ стр. (26) 257.** *(Майскія пары, игры и т. д.).* Въ Испаніи водятъ мальчика, спрятаннаго въ передвижной будкѣ; въ Германіи убираютъ зеленью молодого человѣка, который ходитъ съ хоромъ славящихъ по домамъ: это der grüne Mann, Grasskönig, Laubmännchen въ Тюрингіи (сл. Witzschell, S., S. und G. aus Thüringen, II, 202 слѣд.), der fastige Mai въ Альтмаркѣ (Kuhn, Märk. S., 321; Mannhardt Wald- u. Feldk., I, 324), Pfingstmännchen въ Гессенѣ (Kolbe, H. Vs., 2 Aufl., p. 60), Pfingstl въ нижней Баваріи и Саксоніи (Panzer, Beitr., I, p. 235; Sommer, S., M. u. G. aus Sachsen, p. 155), Lotzmann въ Швабіи (Birlinger, Vth. aus Schwaben. I, 120 слѣд.), Pfingstkäs въ Бреслау (Zs. des Ver. f. Volksk., VII, 328—9), Maienrösslein и Pfingstklötzel въ Эльзасѣ (Stöber, Els. Vb., 56; Mannhardt, l. c. I, 312.— Въ Саксоніи передъ обходомъ Pfingstl'я совершается такой обрядъ («den wilden Mann aus dem Busche jagen»): одинъ изъ парней заранѣе убѣгаетъ въ лѣсъ и прячется въ кустахъ, его ищутъ, находятъ, но онъ снова убѣгаетъ; въ него стрѣляютъ холостыми зарядами, онъ падаетъ, точно убитый; тогда къ нему отряжаютъ кого-нибудь, играющаго роль доктора, который оживляетъ его, послѣ чего его торжественно ведутъ въ деревню (Mannhardt, l. c. I, 333). — Въ швейцарскихъ и сѣверно-нѣм. пѣсенкахъ о Maienrösslein, Pfingstblume, отразилось нѣчто вродѣ танца, исполняемаго фигурой, схожей съ Pfingstl'емъ (Sammlung von schweizer - Kühreihen u. Volksliedern, 3 Aufl. Bern, 1818, p. 56—7, прив. у Tobler'a; Erk-Böhme № 1239, III, p. 143). — Въ нижней Баваріи молодые парни на Духовъ день разъѣзжаютъ по селу верхомъ, взявъ съ собой Pfingstl'я, покрытаго съ ногъ до головы соломой; эту соломенную куклу бросаютъ по окончаніи объѣзда въ колодецъ. Такъ дѣлаютъ и въ Мейнингенѣ (Zs. d. Ver. f. Volksk., III, 89; Panzer, Beitr., I, 235—6; Mannhardt, l. c., I, 320; Witzschell, l. c., 13). На нижнемъ Рейнѣ обливаютъ дѣтей, ходящихъ съ наступленіемъ весны по домамъ съ зелеными вѣтками и поздравленіями (Montanus, D. V., p. 29); то же въ Баваріи сл. Erk-Böhme, III, № 1245, p. 146; та же пѣсня у Panzer'a, Beitr., I, 235); около Эйзенаха и въ Нассау, дѣти, ходящія съ Pfingstl'емъ или Laubmännchen, сами обливаютъ эти куклы водою (Mannhardt, l. c., I, 320—1). Въ верхней Баваріи, въ понедѣльникъ послѣ Духова дня, водятъ по селу всадника, на котораго надѣта огромная шея лебедя; туловище лебедя дѣлается изъ зелени и болотныхъ цвѣтовъ. Эта фигура называется Wasservogel; ее старательно обливаютъ водою (Panzer, l. c., I, 234; ib. II, 84: то же Баденѣ). — Лазарицы (въ Ла-

зареву субботу) у турецкихъ сербовъ: одна изъ дѣвушекъ одѣвается въ мужской костюмъ, обвязываетъ около фески на головѣ платокъ или шаль, убираетъ себя цвѣтами, а въ руки беретъ булаву, которую держитъ на правомъ плечѣ. Другая одѣвается въ праздничное платье, на голову набрасываетъ дувакъ (платокъ изъ прозрачной красной кисеи, надѣваемый на невѣсту), который спускается до пояса: это лазарица; она также въ цвѣтахъ. При посѣщеніи домовъ лазарь и лазарица танцуютъ подъ звуки пѣсенъ; они напоминаютъ Mairöslein (и Pfingstl'я), исп. mayo и maya, англ. lord and lady of may; сл. ит. sposa, франц. mariée, нѣм. Maibraut, Pfingstbrûd; кралицу и краля славянскихъ обходовъ на Троицу (сл. Ястребовъ, Об. и п., стр. 94—7; Караџић, Жив. и об., стр. 35—7; Милићевић, Ж. срб. селв., 126; Милојевић, П. и об. 173—183; Березинъ, Хорв., Слав., Далм. и т. д., II, стр. 551—2). Обходы съ кралемъ и кралицей сохранились въ Сербіи и Болгаріи, въ менѣе ясныхъ чертахъ у словенцевъ, чеховъ, моравовъ и поляковъ (сл. Stojanović, Slike iz dom. života slovansk. nar. стр. 54—9; Bartoš, Lid a nár(od) II, стр. 34—5; Hanuš, Bajeslov. Kalendář, 152—7; Sobotka, Roslinstwo, 54, Český Lid., IV, 32—33 и 2; VII, 229—30, VIII, 291; Gloger, Piésni ludu, 15; Erben, Prostonár. p. a ř. 74—5; Zíbrt, Jízda «kralů» въ Čes. Lid, II, 1892 г., стр. 105 слѣд.). — Въ Кроатіи и у словенцевъ на Юрьевъ день водятъ парня, съ ногъ до головы покрытаго зелеными вѣтками; эту фигуру зовутъ Зеленымъ Юріемъ (Pajek, Črtice iz duš. žitka St. Slovencev, 64; Mannhardt, l. c. I, 314; Аѳан. Поэт. воззр., I, 706; Màchal, Nákres Slov. bajeslovi 195; Arch. f. slav. Phil. XII, 306—7). — Обрядъ Тополи (въ Харьковской и Полт. губ.): ее изображаетъ дѣвушка; поднявъ руки вверхъ, она соединяетъ ихъ надъ головою, на руки навѣшиваютъ монисты, ленты, платки, такъ что головы не видно; грудь и станъ также завѣшиваютъ плахтами; иногда, чтобы избавить дѣвушку отъ необходимости постоянно держать руки поднятыми, прикрѣпляютъ у плечъ двѣ палочки, а подъ головою связываютъ ихъ подъ острымъ угломъ (сл. Сумцовъ, Культурныя переживанія, 146; сл. Чубинскій, Труды этн. эксп., III, 210, № 26; Снегиревъ, Простонар. русск. пр., IV, 47; Владимировъ, Введ., стр. 104 и 103). Какъ Тополю, водятъ въ Пансскомъ уѣздѣ на Троицу дѣвушку, окутанную зеленью, подъ названіемъ «кустъ»; въ «кустовыхъ «пѣсняхъ, которыя поются при обходахъ, намекается на предстоящую свадьбу парня или дѣвушки (Безсоновъ, Бѣл. пѣсни, 25—27; Булгаковскій, Пинчуки, въ Зап. Имп.

Р. Г. О., т. XIII, вып. 3, стр. 55, № 5; Lud, стр. 140, § 2). Въ Минусинскомъ округѣ Енисейской губерніи на семикъ одѣваютъ березку въ женское платье и приносятъ ее въ клѣть, гдѣ она находится до Троицы. Дѣвушки приходятъ въ это время провѣдать «гостейку» и поютъ передъ нею пѣсни (Сахаровъ, Сказ. II, 203—4. Снегиревъ, ib., III, 134; Mannhardt, l. c., I, 158).—Какъ Pfingstl'я, Wasservogel'я, такъ и Лазарицу (Ястребовъ, l. c., 97, прим. 2) обливаютъ водою; Зеленаго Юрья (Mannhardt, I, 314) и минусинскую гостейку (Сахаровъ, Сказ., II, стр. 203—4) бросали въ воду.

Сл. Smith въ Romania, II, p. 62 (весенняя пѣсня изъ окрестностей Ліона: sieurs et dames, la *Reine* vous prie); въ *Португаліи* и *Провансѣ* водятъ дѣвушку и парня: *maio* и *maia* (Braga, O Povo portuguez, II, p. 281, 282. Riv. d. trad. pop. III, 250—1); сл. Romania VI, 52, 67 и Ballesteros, cancionero gallego II, 194—8; то же въ *Италіи* (сл. Rezasco, Maggio, p. 66: Vivo viva il nuovo *sposo* e la sua *sposa* pulita); въ *Англіи lord* и *lady of May* (Bread, Pop. Ant. I, 233—4; сл. Folk-Lore, 1894, p. 442—3; ib. VIII, 1897, p. 608); въ *Германіи* (Maibraut, Pfingstbrûd, сл. Manndhardt, Wald u. Feldk., I, p. 438; Erk-Böhme III, p. 145 и № 1243. Panzer, Beitr. II, p. 81, № 124; Sommer, S. M. u. G. aus Sachsen u. Thüringen, p. 151; Zs. d. ver. f. Volkskunde, II, p. 82.

XIV. **Къ стр. (27) 258 слѣд.** *(Майскія игры).* Сл. Usages et chansons de Mai въ Rev. d. trad. pop. t. XIII, 203 слѣд., t. XV, p. 264 слѣд.

XV. **Къ стр. (37) 270 слѣд.** На бурятской свадьбѣ *невѣста,* передъ отъѣздомъ къ жениху, *прячется,* ее разыскиваютъ; это зовется «басагахоргодулха» = прятать дѣвицу (сл. Хангаловъ въ Этногр. Обозр. XXXVI, стр. 51). — Когда невѣсту ведутъ къ жениху, напередъ посылаютъ верхового, обыкновенно пожилого человѣка, знающаго обычай и хорошо поющаго. Этотъ посланный называется «*туруше*» (передовой). У него за поясомъ заткнута стрѣла съ желѣзнымъ наконечникомъ, и на выемкѣ стрѣлы привязана бѣлая миткалевая лента. Когда туруше подъѣдетъ къ дому родителей жениха, онъ соскакиваетъ съ коня, бросивъ поводья на сѣдло, не привязывая коня, и входитъ въ юрту, держа въ рукѣ стрѣлу, которую, входя въ юрту, втыкаетъ покрѣпче въ столбъ юрты... гдѣ она остается до окончанія свадьбы... Стрѣла означаетъ душу человѣка: какъ

отъ привезенной стрѣлы въ колчанѣ прибавляется въ юртѣ стрѣла, такъ и невѣста должна умножить потомство мужа (иногда вмѣсто стрѣлы втыкаютъ ножикъ; то и другое символизируетъ, несомнѣнно, фаллусъ; сл. 66: если жениха на свадьбѣ нѣтъ, что случается у бурятъ, то невѣста несетъ въ правой рукѣ стрѣлу. Что до миткалевой ленты, то во время церемоніи благословенья, она привязана къ безыменному пальцу правой руки невѣсты, за нее держится женихъ; это зовется орёдонъ=кольцо). Туруше сажаютъ на почетное мѣсто, и онъ поетъ:

Стрѣлу изъ перьевъ орла
За поясъ заткнувъ, ѣхали рысью;
Къ вашему Богдо — Заяну,
Молясь, въ покровительство пріѣхали.
Стрѣлу изъ перьевъ тарбажи
На ведро заткнувъ, ѣхали;
Къ вашему отцовскому Заяну,
Молясь, въ покровительство пріѣхали.
Стрѣлу изъ перьевъ харабеаръ
На боку заткнувъ, ѣхали;
Къ Вашему царю-отцовскому заяну,
Молясь, въ покровительство пріѣхали.

(другой варьянтъ ib. 54—5). Когда туруше кончитъ пѣть, тогда со стороны жениха въ отвѣтъ поютъ:

Стрѣлу изъ перьевъ орла,
Вы пріѣхали, за поясомъ заткнувъ;
Толстый тэнги (столбъ) встрѣтилъ.
Стрѣлу изъ перьевъ тарбажи,
Вы пріѣхали, на ведро заткнувъ.
Съ полками столбъ встрѣтилъ.
Стрѣлу изъ перьевъ харабсаръ,
Вы пріѣхали, на боку заткнувъ.
Съ поперечниками столбъ встрѣтилъ.

(варіанты ib. 55). — 57 слѣд.: Отцы жениха и невѣсты садятся рядомъ у очага, впереди каждаго изъ нихъ стоитъ въ посудинахъ вино; *два шамана*, одинъ со стороны жениха на правой рукѣ, а другой съ невѣстиной на лѣвой брызгаютъ виномъ, держа при этомъ *другъ друга за руки; . . .каждый изъ нихъ по своему старается произнести покраснорѣчивѣе молитву;* 59: ихъ совмѣстное обращеніе къ заянамъ во время брызганья означаетъ, что они соединяютъ представителей двухъ родовъ... Послѣ этого начинается попойка до утра.

Старшіе уходятъ спать, молодежь остается у молодыхъ и веселится; каждая сторона старается другъ другу спѣть пѣсню и пляшутъ національную пляску, пьютъ вино и тарасунъ. Пріѣхавшіе гости со стороны невѣсты поютъ, м. пр., слѣдующія пѣсни, р. 60:

Краснаго огня начало
Отъ двоихъ — трута и кремня,
Старшей свадьбы начало
Отъ двоихъ — Заяна и бурхана.
Горящаго огня начало
Отъ двоихъ — ветошки и огнива,
Начало всего народа
Отъ двоихъ — Заяна и бурхана.
Въ очагѣ огня начало
Отъ огня мѣднаго огнива,
Нарядной свадьбы начало
Отъ Заяна и бурхана.

---

Краснаго огня начало
Отъ труда и огнива,
Старшей свадьбы начало
Отъ свата и сватьи;
Синяго огня начало
Отъ огнива и кремня,
Начало многолюдной свадьбы
Отъ свата со сватьей.

Со стороны жениха на каждую пѣсню тоже поютъ отвѣтъ; м. пр. 61:

На возвышенности Алтая
Золотисто-соловой привязанъ,
Въ ожиданіи изъ чужбины сватовъ,
Въ кувшинѣ вино готово.
На возвышенности Хохоя
Сивый изъ сивыхъ привязанъ,
Въ ожиданіи множества сватовъ,
Въ кувшинѣ вино готово.

---

Сквозь облако свѣтитъ вышедшее
Сѣро-желтое солнце,
Передъ стариками поетъ
Изъ чужбины пріѣхавшій сватъ.
Съ юга свѣтитъ вышедшее
Красно желтое солнце,
Прежнее (по старинному) поетъ
Нашъ ровесникъ сватъ.

---

Черное море, названное нами,
Имѣетъ дно изъ чернаго камня;
Весь народъ, названный нами,
Имѣетъ рожденіе изъ утробы матери.
Водяное море, названное нами,
Имѣетъ дно изъ краснаго камня;
Люди и народы, названные нами,
Имѣютъ рожденіе изъ утробы матери;
Синее море, названное нами,
Имѣетъ дно изъ синяго камня,
Множество народа, названное нами,
Имѣетъ рожденіе изъ утробы матери.

Вообще молодежь обоего пола поетъ разныя пѣсни; не ограничиваясь только свадебными, которыхъ у бурятъ много, но также пѣсни другого содержанія.

XVI. **Къ стр. (39) 273.** *(Сказители на свадьбѣ).* Сл. Haas, Rügensche Skizzen (Greifswald. 1898) и Folk-Lore v. XI, № 2, June 1900, p. 202—203: пять bridermaids (изъ нихъ одна старшая propared a bride-vat. This was an all high, in forme of a crown or a house, of twisted box-or fir-twigs, decked with gilded apples and tinsel, yellow, red, and golden streamers, and bunches of gilded nuts. In was furnished with arms, on which an egg, a cock, and a little bridal bed were placed. At the top was a cradle. Inside, it was filled with rolls of bread, with fruit and nuts, occasionally pewter plates. Fifty candles completed its splendour. Sometimes it took the shape of a ship with sails, which was represented as coming from Mount Lebanon and desirous of finding a haven in the house where the wedding was celebrated. The presentation of this bride-wat was part of the ceremonies; and the Brautführer made at the presentation a long speach in verse, accompanied in a low voice by the whole party. It was very unlucky for him to stumble or forget the words. After the feast there was of course the dance. When midnight was past, the bride's crown was sometimes danced off, and there ensued a wild struggle betwenn married and unmarried for the possession of the bride. The married party being successful, the crown was replaced by a hood worn by young married women, and the dance continued until morning.

XVII. **Къ стр. (41) 275.** *(Погребальныя маски).* Abercromby, Funeral masks in Europe (Folk-Lore, VII. (1896) p. 351—66.

**Къ той же стр. слѣд.** *(Похоронныя пляски и причитанія у Алгонкинцевъ).* Сл. Letitia Moon-Conard, Les idées des Indiens Algonquins relatives à la vie d'outre-tombe въ Rev. d. l'hist. des religions, t. XLII, № 1, Juillet — Août, p. 22—3.

Сл. Этнограф. Обозрѣніе, XXXIX, стр. 151 (Малорусскія заплачки).

XVIII. **Къ стр. (64) 302 слѣд.** *(Народные пѣвцы въ Абиссиніи).* Сл. Булатовичъ, Отъ Энтото до рѣки Баро. Спб. 1897, стр. 90—1 (азмари и лалибала). Сл. Долгановъ, Страна Эѳіоповъ, Спб. 1896, стр. 174 слѣд.: *азмари,* стр. 114—6; стр. 177—8: плакальщики и плакальщицы; профессіональные «алкачъ»; сл. 151—3: брачныя пляски и игры.

XIX. **Къ стр. (66—7) 306—7.** (Единоличный драматическій сказъ). По мнѣнію Hertling'a (Questiones mimicae. Strassb. Diss. 1899, 41 p.) миміамбы Геронда сказывалъ рецитаторъ, сопровождая ихъ дѣйствомъ; Reitzenstein предполагаетъ, что совершалось это на пирахъ, Hertling представляетъ себѣ — einen thymelischen Agon im Theatre, in dessen orchestra wie Herolde, Rhetoren, Rhapsoden u. aller Arten Virtuosen, so auch der Rezitator dieser Mimiamben aufgetreten sei.... Aus der sehr verbreiteten drolligen Nachahmung aller möglichen Wesen, Dinge, Personen auf den Märkten u. bei Symposien gewerbsmässig geübt, habe sich der Mimos des Sophron entwickelt der nur zufällig, vielleicht in Folge von Platons Interesse, aufgezeichnet u. so litterarisch erhalten sei.

XX. **Къ стр. (67 и 120—1) 307 и 371—2.** (Амебейная complainte къ плясовой драмѣ въ Кореѣ). Сл. Journ. Asiat. IX sér., t. 10, 1897. *Courant*, La complainte mimée et le ballet en Corée, p. 74—6: Les complaintes ont habituellement pour sujet une action légendaire ou anecdotique; elles sont accompagnées par le tambour et la flûte, récitées sur un ton de psalmodie et mimées par un ou deux acteurs, baladins qui mènent une existence nomade et appartiennent aux derniers rangs de la population, à tel point que l'entrée de Seoul leur est interdite.—Балеты sont dansés par des femmes qui forment une corporation spéciale presque héréditaire; ils rappellent des légendes nationales ou chinoises; нѣкоторые sont accompagnés de chants en langue indigène, mais, pour la plupart, l'accompagnement est une poésie en langue chinoise. Авторъ видѣлъ народныя представленія такого рода: l'orchestre, placé en

avant de la scène, se composait d'un instrument à cordes, d'une flûte et d'un tambourin: ce dernier marquait une mesure à quatre temps, deux coups sonores, suivis d'un coup sec, puis d'un silence. L'un des acteurs, avec un manteau bleu clair, un capuchon gris, un masque de nègre, représentait un bonze; deux autres, avec le costume ordinaire, avaient des masques grotesques de vieillards; deux femmes portaient les vêtements coréens, deux autres étaient habillées à la chinoise. L'action, de texture très lâche, était celle d'une farce grossière: un vieillard a une jeune femme; il veut la défendre contre les entreprises d'un jeune homme; il est souffleté par sa femme et cherche à tuer l'amant qui s'empare du poignard. Pas un mot n'était prononcé, tout était exprimé par la pantomime; celle-ci même était très brève et coupée de danses de différents rhythmes ayant un léger rapport avec la situation des personnages.

XXI. **Къ стр. (69) 310.** (Чередованіе прозы и стиховъ). Сл. Сборникъ для опис. мѣстн. и племенъ Кавказа, т. XIX, стр. XIX: сказка Молла Касумъ, закавказскихъ татаръ, записанная отъ профессіональныхъ пѣвцовъ и сказочниковъ ашиковъ.

XXII. **Къ стр. (70) 311.** (Къ концу гл. V). Mündlicher Vortrag von Schriftwerke. (Сл. Rohde, Der griech. Roman u. seine Vorläufer, 2 Aufl., p. 327).

XXIII. **Къ стр. (79) 323.** (Какъ забываются, замѣщенныя другими, пѣсни объ историческихъ лицахъ). Сл. Menendez y Pelayo, Indagaciones y conjeturas sobre algunos temas poéticos perdidos, I. Alvar. Fañez (La España Moderna, 1 Dic. 1903, p. 109 слѣд.), II. Munio Alfonso. El conde Rodrigo Gonzàlez (ib. 1 Enero 1904), p. 94 слѣд.).

XXIV. **Къ стр. (92) 337.** (Къ свадебн. п. Сапфо̀: «Дѣвичья доля!»). Сл. въ малорусской свадьбѣ (Этногр. Обозр. XXXVII, стр. 99): дружки невѣсты поютъ: Прощай, прощай, Марусечко, сестрица наша, уже жъ мы не твои, ты не наша.

XXV. **Къ стр. (93) 338.** (Къ формѣ старо-франц. лирики). Сл. Stengel, Ableitung d. prov. franz. Dansa u. des franz. virelai-formen, въ Zs. f. franz. Sprache u. Litteratur, t. XVI, 94—101 (сл. Romania № 111,

стр. 466: de la ballada provençale primitive, à 3 strophes, sort d'une part la ballada prov. ordinaire, identique à la ballette française, de l'autre la dansa primitive, qui existe aussi en français, où elle est dénommée également ballette; cette dansa primitive donne naissance, d'une part, à la dansa provençale ordinaire, et de l'autre, sous l'influence du rondeau, au virelai français et à la bergerette, plus voisine encore du rondeau que du virelai. Такимъ образомъ Stengel несогласенъ съ P. Meyer'омъ, qui identifie la dansa française au virelai. Il donne un utile tableau du schéma des dansas provençales). — Онъ же, ib. t. XVIII, стр. 85—114: Der Strophenausgang in den ältesten franz. Balladen und sein Verhältniss z. Refrain und Strophengrundstock (сл. отчетъ Jeanroy въ Romania l. c. стр. 468—9: Après avoir révoqué en doute l'existence en anc. fr. du mot ballette, qui serait une fausse graphie de balaide = balade, M. S. essaye de démontrer que primitivement le refrain de la ballette était identique dans sa structure aux derniers vers de la strophe. Cette théorie peut être juste, et j'avais été tenté moi même de la soutenir (origines, 402), но теоріи противятся тексты, которые St. пытался исправить согласно съ ней; не всѣ поддаются этимъ исправленіямъ, и авторъ принужденъ, p. 113, сознаться, qu'on perdit assez vite le sentiment de ce rapport et que sous l'influence de la strophe de chansons.... il finit par s'obscurcir tout à fait. C'est à peu près en somme ce que j'entendais en disant ibid. que la ballette composée primitivement de strophes monorimes.... avait emprunté aux chansons leurs formes savantes et que la liaison de la strophe et du refrain s'était faite, sous cette influence, d'une manière très libre. — Къ *refrain* сл. Schultz-Gorn, Zwei altfranz. Dichtungen. La châtelaine de St. Gille. Du chevalier au Bardsel (Niemeyer, 1899).

XXVI. **Къ стр. (93) 338 слѣд.** (Рыцарская любовь и вассальность). Сл. Wechssler, Frauendienst und Vassallität, Zs. f. franz. Sprache u. Litteratur. Band XXIV, Heft 1—3 (1902), стр. 159 слѣд.

XXVII. **Къ стр. (94) 340 слѣд.** (Къ древнимъ сюжетамъ народной итальянской лирики). Сл. Cesareo, Le origini di poesia lirica in Italia (Catania, Giannotta, 1899): contrasto amoroso fra uomo e donna (p. 38 слѣд.); sfogo di donna innamorata (p. 44 слѣд.); dialogo colla madre della fanciulla che va al marito (p. 51 слѣд.), lamento della mal maritata (63 слѣд.), alba (p. 70 слѣд.).

XXVIII. **Къ стр. (97) 344 слѣд.** (Къ рыцарской любви). Сл. Gorra, La teorica dell' amore e un antico poema francese inedito въ Gorra, Fra drammi e poemi (Milano, Hoepli, 1890); Gherardini, L'amore e la donna nei poeti del dolce stil nuovo, въ Atti dell' Accad. olimpica di Vicenza an. 1898, publ. nel 1899.

XXIX. **Къ стр. (98) 345.** (Troutlied). E. Martin не согласенъ, что troutlied ходили среди рыцарей: Heinrich v. Melk говоритъ о «leichtfertigen Minnedichtung der Pfaffen und von den trûtspel, die sie ihren Weibern bringen....; die Laien werden ausdrücklich ausgeschlossen. Für den Ref. sind diese Stellen ein Hauptzeugniss dafür, dass es eine deutsche Minnedichtung der Geistlichen vor der ritterlichen gab».

XXX. **Къ стр. (101) 349.** (Къ Нейдгарту). Сл. Gusinde, Neidhart mit dem Veilchen (Breslau, 1899) p. 10—11; авторъ полагаетъ, что подмѣна *фіалки* испражненіемъ [1])—грубое искаженіе древней замѣны: *сухимъ листомъ,* что, въ противоположность съ фіалкой, могло обозначать отказъ (юноши) отъ любви къ женщинѣ.— P. 12: въ разсказѣ о Нейдгартѣ и фіалкѣ ist der Tanz von grosser Bedeutung. Wenn in den epischen Bearbeitungen die dem Tanze vorangehenden Ereignisse mehr in den Vordergrund treten, der Reien dagegen ziemlich kurz erwähnt wird, so liegt das in ihrer Eigenart, der das Pantomimisch-dramatische des Tanzes weniger gelegen war; иначе въ драматическихъ обработкахъ того же сюжета. Его источники: Am wiener Hofe war es zur Zeit Leopold VI, des Glorreichen Sitte, im März in den Donauauen das erste Veilchen aufzusuchen. Der Finder benachrichtigte sogleich den Herzog, der mit seinem gesamten Hofstaate auf den Anger zog, um das Zeichen des nahenden Frühlings zu begrüssen. Das sittsamste Mädchen durfte die Blume abpflücken und an den Busen stecken. Придворный обычай, приладившій къ своему этикету народный обрядъ; но въ разсказѣ о Veilchen черты послѣдняго преобладаютъ; p. 13—14. Neidhart soll nämlich nicht bloss das Veilchen suchen, damit es die Herzogin pflücken kann, sondern es liegt ein tieferer Sinn dahinter, der im St. Pauler und im grossen Neidhartspiel deutlicher hervortritt. Der Finder der Blume soll zugleich der Maibuhle der Herzogin sein. So erklärt sich erst die grosse Freude Neidharts über seinen Fund... und ...die grosse Entrüstung der Herzogin und

---

1) Сл. однако подобную подробность въ Contes d'Eutrapel (l. c., 10, прим. 1).

die bittre Klage des Ritters. Авторъ — 14 — напоминаетъ майское дерево и пляски вокругъ него: Maiehen; der Bursche erhielt ein Mädchen im feierlichen Maigericht zugesprochen; она оставалась въ теченіи года его Maienbuhle, онъ могъ съ ней танцовать; отношенія складывались и другія: MSH III 217[a] 3: «des wil ich disen sumer lank sin slafgeselle sin», Neidh. XVI 22: «Vrouwen vil wellent daz sî jârlanc Trûtwîn triute». Keller, Erz. a. altd. Hdschr. 195,36; «Und In dem Iar ain magdadein Das sol dein holder pül sein». Ebenso MSH II 84[a] 4. (15: Авторъ напоминаетъ обходы Nerthus у Тацита Germ. 40, сл. Mannhardt, Wald- u. Feldkulte I, 184 — и дѣтскую плясовую пѣсенку изъ Силезіи: «Um die Linde gehts geschwinde, bis er seine Liebste fand»).—P. 15: Der fahrende Spielmann, welcher das Veilchenfest für sein Gedicht verwandte, hat sicherlich ebenso spöttisch und verächtlich wie seine Zuhörerschaft auf der Burg auf die Bauern herabgesehn, ....aber der poetische Reiz der symbolischen Feier blieb ihm nicht verborgen. Mit lebendigen Farben hat er nach ihrem Muster die flache Hofzeremonie für sein Publikum in seinem Gedichte wieder aufgefrischt. Den Maientanz und die Maibühlenschaft (Die ritterlichen Kreise haben sich übrigens der Maibuhlenpoesie nicht verschlossen, sondern sie vielmehr nach ihrem Geschmacke ausgebildet. Die Maiehen bestanden immer nur zw. Unverheirateten, die Maigrafen übten mitunter sogar eine gewisse Zuchtpolizei aus. Auch für unsre Erzählung gilt die Herzogin als ledig. Dass dagegen die Ritter die Maibuhlenschaft nicht nur pflegten, sondern auch auf verheiratete Frauen übertrugen, lehrt das Beispiel des Hans von Ems, der 1474 im Bade Ober-Baden im Aargau seinem Freunde Hans von Waldheim seine Frau für die Dauer der «Saison» zum Maibuhlen gab.... Mag hier auch französischer Einfluss eine grosse Rolle spielen, der Ausdruck «Maienbuhle» beweist doch den Einfluss der deutschen Sitte) hat er aus jenen Vorbildern übernommen, und der Tanz ums Veilchen entspricht dem Umtanzen des Maibaumes. Herzogin und Ritter traten an Stelle von Bauer und Bauernmädchen; die ganze Schilderung bewegte sich in der Sprache höfischer Spielmannspoesie.... Aber erst nach Neidharts Beispiel konnte es der Dichter wagen, volkstümliche Motive in eine höfische Dichtung einzuführen, wenn auch in stark überarbeiteter Gestalt. Hatte man vorher verachtend auf das Volk und seine Poesie herabgesehen, so hatte Neidhart erst seinen Standesgenossen gezeigt, wieviel Schönes dort verborgen lag.... Was lag nun aber näher, als Neidhart, dessen Beispiel diesen Umschwung herbeigeführt hatte, selbst einzu-

führen, gewissermassen als Rechtfertigung? — P. 16 слѣд.: фіалка = Unterpfand der eingegangenen Maienbuhlschaft, какъ кольцо или вѣнокъ (p. 17, либо дѣвушка даетъ парню вѣнокъ als Zeichen besondrer Zuneigung.... Diesen Sinn hat der Kranz z. B. bei Neidhart, 21,14, wo das Mädchen die Übersendung des Kranzes geradezu als Grund seiner Treue anführt. Neidharts Verhältniss zu den Dorfschönen ist überhaupt sicherlich als Maibuhlenschaft aufzufassen. — (Ib.: Kranz als Preis im Wettgesange, сл. Uhland III 205 слѣд.: vgl. ein Kranzwerben aus d. 17. Ihd. als Gesellschaftsspiel, Zs. d. Ver. f. Volkskunde VII, 1897, 382 слѣд.; Schultz, Deutsches Leben 421; Weinhold, Weihnachtspiele u. Lieder 182 ist ein Kranz von Rosmarin, mit Münzen behängt, von der Hirtenfrau als Preis fürs Rätselraten ausgesetzt). — P. 19 слѣд.: *Das St. Pauler Spiel:* Zwiegespräch, эпической части нѣтъ; darauf ist der Verfasser nicht gekommen, durch Selbstgespräche die epischen Teile wiederzugeben, wie es die spätern Spiele thun. Wir haben hier ein sehr lehrreiches Beispiel recht urwüchsiger Dramatisierung. Авторъ помогъ дѣлу такимъ образомъ: aus den Reden der beiden Personen stellte er sich eine Vorrede zusammen, kunstlos und einfach wiederholend, was in späteren Versen gesagt war, wobei seine Einleitung stark von der lebendigen Sprache des eigentlichen Spiels absticht *(единоличный сказъ, сопровождаемый мимикой дѣйствующихъ лицъ, могъ лежать въ основѣ);* p. 22: языкъ — die Sprache der höfischen Spielmannsdichtung; p. 24: XIV вѣка; p. 25: das älteste überhaupt erhaltne weltliche Drama, внѣ вліянія духовнаго, безъ связи съ Fastnachtspiele; p. 26: обработана Herzogin; остальныя подразумѣваются. — P. 26 слѣд.: Dass lange vor den Fastnachtspielen Spielmannsaufführungen im Schwange waren, ist zweifellos. Man muss zunächst erwägen, dass die Volkspoesie an sich einen stark dramatischen Charakter hatte, besonders die altheimische Rätsel- und Streitdichtung, die man sich zum weitaus grössten Teile von 2 Personen seit jeher vorgetragen denken muss. So hat auch die Spielmannsdichtung, die zwar nicht in den Stoffen, aber doch in der Behandlungsweise ganz u. gar in den Bahnen der volkstümlichen Poesie wandelt, ein stark dramatisches Gepräge. Es wechseln darin oft durch ganze Versreihen die sprechenden Personen, ohne dass sie besonders eingeführt würden. (Uhland III, 181 слѣд., 17 слѣд.; Jantzen, Gesch. d. deutsch. Streitgedichtes im M. A. Germ. Abhandl. XIII, p. 95 ff. и Ztschr. f. vgl. LG. N. F. 11, 287 слѣд.; Michels Anz. f. d. Alterth., 25, p. 159). Сказитель одинъ (маски и игра физіономіи и жестовъ при изображеніи разныхъ лицъ)

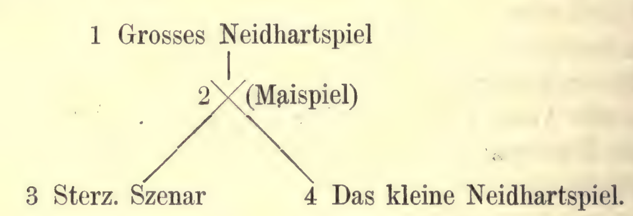
или двое; въ послѣднемъ случаѣ не опускались и эпическія Verbindungsformeln, die meist nur wenig Worte, höchstens einen Vers oder ein Reimpaar ausmachten. Es wurde nicht störend empfunden, wenn sie auch blieben u. vom Sprecher selbst mitgesprochen wurden. So sprechen im Fsp. 128 (Nchl. 225,5. 13) die Spieler noch die Einleitung mit (Die Selbsteinführung, die nach dem Muster der Aufzüge sich auch in andern Spielen findet, kann man als einen Versuch ansehn, die epischen Verbindungen mit der Rolle selbst zu verschmelzen. Vgl. Mone, Schauspiele des Mittelalters II 30).

Dieselbe Entwicklung hatte Jahrhunderte früher das geistliche Drama durchgemacht, als man den epischen Verbindungstext ebenfalls von den Trägern der dramatischen Rollen mitsingen liess (Michels, Anz. f. deutsch. Alterth. 21, p. 95 слѣд.). Auf diese Weise war es möglich, dasselbe Stück je nach Bedürfniss als Einzelspruch oder als Drama vorzutragen (p. 28: примѣры; тогда драма могла быть сценической обработкой Spruch'a, уже исполнявшагося драматически: Traugemuntlied несомнѣнно пѣлась двумя пѣвцами. Hans Folz обработалъ ее въ Spiel; нѣсколькими пѣвцами исполнялось и Wartburgkrieg); p. 29: и въ лирикѣ часто сказывается діалогическій характеръ: такъ Liebeslied, Tagelied (Wackernagel, Kleine Schriften, II, 72, Schröder in Gosches Jahrb. f. Lit.-Gesch. I, 47); und wenn in den Handschriften ein dialogisch gehaltnes Lied oft als «ein Wechsel» bezeichnet wird (Burdach, Reinmar u. Walther, p. 79 слѣд.), so kann sich das auch auf den Vortrag beziehn... Развитію діалогизма способствовали и маріонетки. — Отъ шпильмановскихъ пьесъ ничего не сохранилось. — P. 30: къ нимъ принадлежитъ St. Pauler Spiel; 31: текстъ — только аккомпаниментъ пляски. — 32: das St. Pauler Spiel ist das einzige Zeugniss für die spielmannsmässige Behandlung eines derartigen Tanzstoffes in Dramenform aus der Zeit vor dem Fastnachtspiel. Dass solche Stücke aber mehr im Schwange gewesen sind, lässt sich aus ihrem Fortleben im Fastnachtspiel schliessen. Dieses hat bekanntlich von verschiednen Seiten her Zuflüsse erhalten, die ihre Selbständigkeit z. T. verloren hatten und sich nun im Fastnachtspiel, wie in einem grossen Sammelbecken vereinigten. — P. 33: весеннія плясовыя пѣсни перешли въ Fastnachtspiele; нѣкоторыя Fastnachtspiele и обозначаются, какъ Tanz. (Къ мимикѣ и драматическому элементу въ народн. пляскахъ сл. хронику Peter von Hagenbach, [Mone, Quellensammlung der badischen Landesgeschichte, III], cap. 76 слѣд., p. 324 слѣд.; сл. Ruodlieb ed. Seiler, IX, 50 слѣд. и стр. 193). Весеннія пля-

совыя игры: Maibuhlen, p. 34: Schwerttanz, Schempartlauf (перешли къ Fastnacht) и др.— 33: роды танцевъ: Aufzug, Reienrundtanz, ихъ соединенie Figurentanz; 38 слѣд.: Aufzug въ Fastnachtspiel'ѣ: Was.... auf dem Marktplatze geschah, das versuchten.... die herumziehenden Spielbanden im Fastnachtspiel.... Die meist humoristische Erklärung, warum die einzelne Person od. die Gesellschaft so oder so erscheint, was sie vorstellen soll u. s. w., und das Vorüberziehn der einzelnen Spieler den Hauptreiz. Diese alte, dramatisch höchst unvollkommene Form (NB: авторъ считаетъ ее принадлежностью народной игры, что невѣроятно; она предполагаетъ труппы, зазыванie *игрецовъ;* нѣтъ-ли влiянiя церковныхъ представленiй?) ist unter dem Zwange jener Vorbilder (т. е. народныхъ) lange beibehalten worden. Die spruchartigen Reden sind dabei sehr regelmässig.... die Reden ein starrer Begleittext, kein Ausdruck wirklicher Handlung.... Die Spieler sprechen einer nach dem andern, in das engere Gesichtsfeld des Zuschauers trat, um bald für immer zu verschwinden und dem nächsten Platz zu machen; 39: большинство верхненѣм. Fastnachtspiele написано in Aufzugsform. Wenn dabei mehrere Personen um eine Frau werben od. sonst vor einer andern in Wettbewerb treten, od. aber jemandem auf eine Frage der Reihe nach antworten, so erinnert das an das Verhältniss eines Anführers des Aufzuges zu den übrigen Mitwirkenden, in dem schliesslich auch der Einschreier zu ihnen stehn kann. — 40: черты весенняго обряда въ Fastnachtspiel'яхъ (Kampf zw. Sommer u. Winter и др.).—P. 41: Reien- od. Rundtanz (Tanz im Vordergrunde nicht der Text), 42: весеннiя пляски um einen Preis (Maibuhlenschaft, Kranz, Hahn и др. Neidhartspiele первоначально весеннiя, лишь впослѣдствiи перенесенныя на Fastnacht; 43: связь Fastnachtspiel'я съ Rundtanz доказывается тѣмъ, dass in vielen Spielen am Schluss ein Spieler od. der Herold einen Tanz heischt. — 44: перенесенie des älteren Tanzdramas на Fastnachtspiel принадлежитъ шпильманамъ; 44—5: sie pflegten gewiss auch Spiele die nach dem Muster der volkstümlichen Jahreszeitentänze gearbeitet waren. Diese Tanzspiele brauchten natürlich nicht immer so durchgreifende Bearbeitungen der volkstümlichen Motive zu sein wie das St. Paulerspiel, das zwei gans verschieden geartete Stoffe, den Maientanz des Volkes u. das höfische Veilchenfest zusammenschweisste. Ein kleiner aber bedeutungsvoller Schritt genügte hierzu. Der von Natur aus dramatische Tanz wurde zum Drama mit Tanz, in dem Text u. Handlung sich mehr Selbstständigkeit neben dem vorher die Hauptsache ausmachenden Tanze ver-

schafften. Handlung und Tanz stehen jetzt etwa gleichberechtigt nebeneinander od. die Handlung wird gar zur Hauptsache. — 45: Spiele also, die.... auf der volkstümlichen Frühlingsfeier beruhten, sind sicher die Vorgänger der Fastnachtspiele gewesen. Ihrer Einwirkung konnten sich aber auch die geistlichen Spiele nicht entziehen, denn die Magdalenentänze gehn auch auf solche Tanzspiele zurück. Ihre Ähnlichkeit mit den Fastnachtspielen, auf die Wirth (Oster- und Passionspiele bis zum 16 Iht. Halle, 1889, p. 225) hinweist, erklärt sich aus dem gemeinsamen Ursprunge. Die Dichter solcher Jahreszeitentänze, die Spielleute, werden sie selbst ins geistliche Drama gebracht haben.— P. 47: параллель къ развитію Fastnachspiel'я изъ Jahrestanz: Die englischen Spiele von Robin Hood erinnern deutlich an die Schwerttänze, während andre wie Lord and Lady of the May unmittelbar aus der Frühlingsfeier erwachsen sind. Jeu de la feuillée Adam de la Halle verwendet nicht bloss volkstümliche Motive, sondern schildert auch ein Frühlingsfest, вѣроятно оно представлялось весной. Robin et Marion въ связи съ пастурелями, auch die Aufführung an einem Frühlingsfeiertage, zu Pfingsten, ist sicher, wenn nicht für Adams Stück, so doch jedenfalls für andre Behandlungen desselben Stoffes. Вездѣ тотъ же переходъ von der Lenzfeier zum dramatischen Spiel u. schliesslich zum komischen Drama. Сл. Creizenach 413; для Италіи Dieterich Pulcinella, cap. X; сл. у автора 33: Creizenach warnt zwar p. 390 Anm. 2 vor zu starker Heranziehung der Volksgebräuche für die Erklärung der Entwicklung des Dramas. Das stimmt gewiss für die geistlichen, nicht aber für die weltlichen Spiele — и p. 44: не согласенъ съ мнѣніемъ Michels'а, dass die älteren komischen Dramen als blosse Fortsetzung der von den Oster- u. Passionsspielen zu den Legendenspielen führenden Linie. *Зам.* для Fastnachtspiele: a) матеріалъ народной шутки вторгается въ мистеріи; b) онъ же и обрядовая игра въ Fastnachtspiele; c) вездѣ организація принадлежитъ Spielmann'у; Aufzüge указываютъ на группу актеровъ; обрядъ данъ для дѣйства съ Vorsinger): Vom griech. Drama ist bekannt, das die Hauptaufführungszeit, die im Monat Ἐλαφηβολιών — März—April — gefeierten grossen Dionysien mit dem Beginne des Frühlings zusammenfielen. Das indische Drama war gleichfalls mit den Jahreszeitenfesten verbunden. Ausführliche Vorschriften sind darüber vorhanden, wie der Schauspieler den Charakter der betreffenden Jahreszeit durch Mimik auszudrücken habe. Hauptsächlich war aber auch hier die Frühlingsfeier die Zeit der Aufführung (Windisch, Der griechische Einfluss im indischen Drama,

i. d. Verhdlgn. d. 5. internat. Orientalistenkongresses 1881, II, 1, Berlin 1882, p. 86, 89 слѣд.) — p. 49 слѣд.: *Das grosse Neidhartspiel* нач. 15 в. (p. 87 Einschreier сообщаетъ въ началѣ отъ себя содержаніе главной части пьесы, составленной изъ разныхъ эпизодовъ: die Veilchengeschichte; 143: вліяніе стиля der geistlichen Spiele на das grosse Neidhartspiel; 147 слѣд.: вліяніе шпильманскаго стиля; 164: авторъ шпильманъ; Spielleute od. die mit ihnen nahe verwandten Fahrenden wirkten bei den Aufführungen geistlicher Spiele in grösseren Rollen mit; (сл. Froning, Das Drama des Mittelalters, Kürschner Nat. Lit. 14,5. 26 слѣд.), — gerade sie haben die komischen Szenen in sie eingeschmuggelt, ja, als dem Klerus der Spass in den ernsten Spielen zu arg wurde, dichteten sie selbst höchstwahrscheinlich auf eigne Faust Spiele nach ihrem Geschmack, сл. Wirth, l. c, 231 и Bechstein, Germ. 36, 98. — P. 169: не Fastnachtspiel, а мірская драма). — P. 170 слѣд.: Das Sterzinger Szenar (p. 175: два praecursor'а, второй сообщаетъ содержаніе пьесы. — 202: Fastnachtspiel). — 202: Maispiel). — 201: какъ *Das kleine Neidhartspiel* (212: Fastnachtspiel; 213 слѣд.: сходство съ стилемъ духовной драмы и шпильманскимъ; отношенія къ предыдущимъ драмамъ 220 слѣд.:




Сл. p. 222: однимъ изъ источниковъ 1-й былъ St. Pauler Spiel). — P. 223 слѣд.: *Hans Sachsens Neidhartspiel.* — 231 слѣд.: *Das Vorkommen des Motivs vom Neidhartveilchen. Zeugnisse bis zu Hans Sachs* (до St. Pauler Spiel — изображеніе 13—14 вѣка).

XXXI. **Къ стр. (103) 351 слѣд.** *(Къ женской долѣ).* Сл. Этногр. Обозр. XXXVII, Никифоровскаго, Очерки Витебской Бѣлоруссіи, VII, стр. 1 слѣд.: Бабы, або жóнки; сл. 27 слѣд., 31 слѣд.

XXXII. **Къ стр. (106) 355 слѣд.** Сл. Харузинъ Н., «*Медвѣжья присяга и тотемическія основы культа медвѣдя*» у остяковъ и вогуловъ, Этногр. Обозр. XXXVIII (сл.), XXXIX (сл. ib. литературу: Гондатти, Культъ медвѣдя; Patkanow, Die Yrtysch-Ostjaken, p. 125—6, 131;

Ядринцевъ, О культѣ медвѣдя; Потанинъ, Оч. сѣв.-зап. Монголіи, IV, 750, 754—5; Палласъ, Путешествіе, III, пол. 1-ая, стр. 67; Харузинъ, Русскіе лопари, стр. 199, 203; сл. Калевала, пер. Бѣльскаго, руны 32 и 46, стр. 414 и 545—8: повѣствованіе Вейнемейнена о сверхъестественномъ рожденіи медвѣдя на небѣ, его отпускѣ на землю и данномъ ему завѣтѣ.— Erman, Reise um die Erde, I, стр. 681; Хангаловъ, Духи-медвѣди у Бурятъ, Этногр. Обозр. 1896 г., № 1, стр. 137; сл. бурятскія сказки въ Зап. Восточно-Сиб. Отд. И. Р. Г. О. по Этн. I, 1, стр. 119; Вербицкій, Алтайскіе инородцы, стр. 137; Сѣрошевскій, Якуты, I, стр. 626, 638, 658—660. Гондатти, Слѣды языческихъ вѣрованій Маньзовъ, стр. 64.— Сл. Ermann, Reise um die Erde, I, 670 и Бѣлявскій, Поѣздка къ Ледовитому морю, стр. 99—100, примѣчан. (Эрманъ отмѣчаетъ, что мѣстами остяки послѣ убійства медвѣдя относятся насмѣшливо къ убитому звѣрю. Празднеству въ честь медвѣдя предшествуютъ дѣйствія, имѣющія цѣлью унизить и осмѣять медвѣдя. Снятую шкуру набиваютъ сѣномъ, топчутъ ногами, плюютъ на нее, поютъ насмѣшливыя пѣсни, насмѣхаясь надъ тѣмъ, что такой сильный звѣрь не могъ устоять противъ человѣка, и т. д., послѣ этого ставятъ шкуру въ юрту и приступаютъ къ чествованію его, какъ своего бога-покровителя[1]). Харузинъ l. c., 27—28, также говоритъ о такомъ упадкѣ культа у остяковъ, но считаетъ самый культъ древнимъ *тотемистическимъ и родовымъ* потому, 1) что *дѣти* исключаются изъ празднованія, какъ не посвященныя въ родовой — тотемистическій союзъ (28), а 2) женщины принимаютъ въ празднествѣ лишь косвенное участіе, ибо онѣ пришлыя въ родѣ (29). Сл. 30: Родовыя пиршества, во время которыхъ убивается и употребляется въ пищу тотемистическое животное, распространены у некультурныхъ народовъ. Въ основѣ этихъ пиршествъ, какъ и другихъ, имъ аналогичныхъ, лежитъ.... убѣжденіе, что употребленіе въ пищу извѣстнаго животнаго (въ данномъ случаѣ тотема) передаетъ участникамъ трапезы его качества, позволяетъ вступить въ общеніе съ нимъ. Но убійство тотема требуетъ очистительныхъ обрядовъ, извиненій передъ убитой особью священнаго класса животныхъ. Отсюда стремленіе у остяковъ и вогуловъ умилостивить духа убитаго, чествованіе его.

---

1) Къ библіографіи: Frazer, The Golden Bough, II, 132; Schrenk, Reisen u. Forschungen im Amurlande, III, Lief. 3, стр. 626—737.

XXXIII. **Къ стр. (106) 355 слѣд.** *(Медвѣдь и тотемизмъ).* Сл. Marillier, La place du totémisme dans l'évolution réligieuse, по поводу Jevons, An introduction to the History of religion (London, Methuen and C°, 1896, 443 p.) въ Rev. de l'hist. d. religions, t. XXXVI, № 2, стр. 208 слѣд.; p. 217—18: lorsque les Peaux-Rouges de l'Amérique du Nord, les Ostiaks ou les Koriaks de la Sibérie se voient contraints de tuer un ours, ils essayent par des cérémonies propitiatoires d'apaiser ses mânes et s'efforcent de rejeter par d'ingénieux artifices sur d'autres coupables la responsabilité du meurtre; p. 218—19: les animaux qui fournissent aux peuples chasseurs leur nourriture et leur vêtement sont, eux aussi, l'objet d'une vénération, qui confine parfois à l'adoration, de la part de ceux qui mangent leur chair et se couvrent de leur fourrure. Or on sait que les sauvages ne consentent, que contraints par la faim, à toucher à la chair de leurs totems, et que certains d'entre eux aimeraient mieux se laisser mourir que d'y goûter; les exceptions apparentes à cette règle la confirment: c'est en des occasions solennelles que dans quelques tribus l'animal totem est cérémoniellement mis à mort en un sacrifice mystique et la consommation collective de sa chair et de son sang constitue un sacrement véritable. Nous sommes donc en présence d'une forme du culte des animaux (et ce que nous disons des animaux, on pourrait le dire des plantes), qui ne saurait être d'origine totémique, puisqu'elle est étroitement liée à des habitudes alimentaires, qui, à des populations totémistes, apparaîtraient comme sacrilèges, si l'animal ou la plante que l'on mange était un totem.

C'est donc par une double voie que le sauvage peut être conduit à rattacher ses origines à des ancêtres animaux: d'une part, il peut être amené à penser que l'âme qui est incarnée dans l'animal ou la plante qu'il révère est celle d'un de ses parents mort depuis longtemps; d'autre part, si l'alliance conclue entre son tamanin ou son manitou et lui prend un caractère héréditaire, je veux dire si, à son imitation, ses enfants nouent avec des animaux de même espèce de pareilles relations d'amitié, l'idée se répandra peu à peu parmi les membres du clan qu'il existe des liens qui les unissent à ces animaux assez étroitement pour qu'ils ne forment avec eux qu'un seul groupe et comme les rapports sociaux sont tous, aux premières phases de l'évolution sociale que nous puissions atteindre, conçus sur le type des rapports de parenté, ils en arriveront à les regarder comme leurs parents et à s'expliquer cette parenté avec des êtres, dont la nature, après tout, n'est pas dissem-

blable de la leur, par leur descendance d'une souche commune par leur rattachement à un même ancêtre.

Стр. 225—227. Les rites totémiques ne se présentent point toujours avec le caractère officiel et public, qui est, d'après M. M. Robertson Smith et Jevons, leur marque distinctive, qu'ils n'ont pas pour rôle dans tous les cas de créer entre un dieu collectif et une famille humaine une parenté qui impose vis-à-vis les uns des autres à tous les membres du groupe nouveau les obligations familiales traditionnelles, qu'ils ont eu eux mêmes et par eux-mêmes une valeur indépendante et que, par conséquent, il faut leur attribuer une signification différente de celle qu'a cru pouvoir leur assigner Robertson Smith: ils créent une fraternité véritable entre tous les membres humains et non humains, d'un même groupe; ils ne sont pas destinés, ou tout du moins ils ne sont pas uniquement destinés à la créer.

A quelle fin tendent-ils en réalité? c'est, tout d'abord, d'après M. Frazer, à l'étude des cérémonies d'initiation en usage au moment de la puberté qu'il faut s'adresser pour l'apprendre. Chez la plupart des tribes sauvages et en particulier chez celles où se retrouve l'organisation totémique, des rites en apparence très obscurs marquent le moment où le jeune homme et la jeune fille cessent d'être des enfants pour compter au nombre des femmes ou des guerriers de la tribu. L'un de ces rites, c'est une danse sacrée où l'on figure la mort et la résurrection simulées du jeune homme que les redoutables cérémonies de l'initiation doivent rendre capables de braver les multiples et surnaturels périls dont il est, à ce moment de son existence, entouré. Le sens de cette pratique rituelle s'éclairera, si l'on suppose qu'elle consiste essentiellement à extraire du corps de l'adolescent son âme ou sa vie pour les transférer à son totem. L'extraction de son âme ou de l'une de ses âmes ou d'une partie de sa vie tûe le jeune initié ou le plonge du moins dans une syncope qui a toutes les apparences de la mort, mais un échange d'âmes ou de vies s'est effectué entre son totem et lui: lorsqu'il ressuscite, il est devenu un animal, l'âme de l'animal est en lui, la sienne a trouvé une demeure au corps de l'animal; c'est donc à bon droit, que suivant son totem, on peut l'appeler ours ou loup, c'est à bon droit qu'il traite en frères les animaux dont il porte le nom, puisqu'en leurs corps habitent son âme et celles des siens.

La raison qui porterait un individu ou un clan à respecter et à protéger les animaux ou les plantes de telle ou telle espèce, ce serait donc qu'un ou plusieurs de ces animaux ou de ces plantes seraient dé-

positaires de la vie de cet individu ou des membres de ce clan; cette protection s'étand sur tous les animaux ou les plantes qui appartiennent à la même espèce, parce que la vie de chacun d'entre eux peut être liée à celle d'un des membres du clan, et qu'à tuer ou à laisser tuer l'un quelconque des animaux ou des plantes dont on porte le nom, on court le risque de faire mourir l'un de ses parents ou même de se rendre directement coupable du seul genre de meurtre, le meurtre familial, qui soit considéré par les non-civilisés comme un véritable crime.

Le mobile qui conduit le sauvage à changer ainsi d'âme avec son totem est double: d'une part, il se met à l'abri des multiples dangers naturels et surnaturels qui l'environnent, on ne peut plus le tuer, puisque sa vie qui continue cependant à animer son corps, n'est plus en lui, mais déposée en un animal ou plutôt dispersée entre tous les individus qui composent l'espèce qui a conclu alliance avec sa tribu; d'autre part, il puise dans son étroite union avec l'animal divin ou la plante sacrée dont l'esprit a passé en lui une force et une vigueur plus grandes qui le mettent en état de lutter avec les meilleures chances de succès contre les guerriers des tribus rivales et les artifices puissants des sorciers.

Стр. 231. Qu'il s'attache au totem d'un clan, puissant et fort, d'un clan qui s'est plus tard fractionné en un certain nombre de clans secondaires, une sorte de prestige divin, qui lui attire, et à mesure précisement que s'efface et s'obscurcit son caractère totémique, les hommages respectueux et les offrandes empressées de ceux même qui, dans la tribu, ne lui sont point apparentés, je n'y contredirai point, mais en ce cas les rites par lesquels il est adoré ne sont pas des rites totémiques et c'est précisément parce que son culte a perdu le caractère familial qu'il a pu devenir le culte de la tribu entière: l'animal divin est vénéré, non pas parce qu'il est un totem, mais parce qu'il l'a été et qu'il ne l'est plus.

Стр. 232. Si l'interprétation de Frazer doit être acceptée, si le *clan-totem* peut être valablement rapproché des totems individuels, le mécanisme de ces associations devient aisé à comprendre et l'on voit comment se peuvent superposer les unes aux autres des sociétés religieuses de diverse nature, mais composées des mêmes membres et reposant sur le même désir dont tous sont animés d'échanger partiellement leurs âmes contre celles d'êtres plus puissants qu'ils ne sont eux-mêmes, de telle sorte qu'une même vie, plus robuste et plus divine,

circule dans le groupe tout entier et que leurs ésprits déposés aux corps de leurs alliés surnaturels aient plus de chances d'echapper aux multiples périls qui les menacent.

Стр. 234. Le désir du jeune homme de mettre son âme à l'abri des dangers qui la menacent lorsqu'elle est unie exclusivement à son corps, et surtout à ce moment redoutable de la puberté, n'est pas, sans doute, l'unique mobile qui lui ait fait rechercher l'étroite union avec son totem, mais un rôle important doit être assigné aussi à son besoin de faire des alliés traditionnels de son clan ses alliés personnels.

Сл. того же журнала t. XXXVI, № 3, t. XXXVII, №№ 2, 3. Сл. рецензію Tylor'а въ Journ. of the antropological Institut, v. I, New series, p. 138—48 и отчетъ Jevons'а въ Folk-Lore v. X, № 4, Dec. 1899, стр. 369 слѣд.

XXXIV. **Къ стр. (125) 378 слѣд.** (Къ Элевзинскимъ таинствамъ и развитію ихъ изъ аграрнаго культа). Сл. Goblet d'Alviella, De quelques problèmes relatifs aux Mystères d'Eleusis, Rev. de l'hist. des religions, t. XLVI, стр. 173 слѣд., 339 слѣд. [къ стр. 23 слѣд. моей книги, къ похоронамъ и оживанію Адониса, Кострубоньки и др. сл. стр. 340 слѣд.]. Сл. Rev. de l'hist. des religions ib. стр. 243 въ отчетѣ о Wünsch, Das Frühlingsfest der Insel Malta: мартовскій праздникъ св. Іоанна, описанный арабскимъ плѣнникомъ XVI в.: Les moines cachent la statue du saint sous des fèves en fleurs; on le pleure, on porte le deuil, trois jours après on fête le retour du saint et on le ramène processionellement à la chapelle; томъ XLVII, стр. 1 слѣд., 141 слѣд.

XXXV. **Къ стр. (126) 379.** (Къ идеямъ драмы: орфизмъ). Сл. Salomon Reinach, L'orphisme dans la IV-e éclogue de Virgile, Rev. de l'hist. des religions, t. XLIII, стр. 365 слѣд., стр. 382: два главныхъ источника, l'apocalypse judéo-alexandrine et l'orphisme hellénique. Всякое историческое толкованіе исключается: ожидается рожденіе божественнаго ребенка (Ille deum vitam occipiet), онъ сынъ Юпитера (magnum Jovis incrementum); p. 373 слѣд.: c'est Jupiter qui a pacifié le monde. On sait quand et comment. C'était à l'origine même de l'histoire fabuleuse, quand il a vaincu les Titans. L'idée dominante de la IV-e églogue c'est que le cours des siécles est achevé et qu'une nouvelle série de siècles commence. De même que le début de l'humanité a connu l'âge d'or, c'est par un âge d'or que s'ouvrira le nouveau

cycle; de même que la royauté des dieux de l'Olympe ne s'est établie que par la défaite des Titans, qui a eu pour effet la pacification. P. 374: Nigidius Figulus, De diis, rapporte une opinion des Orphiques d'après laquelle les dieux auraient présidé aux destinées du monde dans l'ordre suivant: Saturne, Jupiter, Neptune, Pluton, Apollon; если Виргилій слѣдовалъ этому мнѣнію орфиковъ, il fallait qu'il plaçat la naissance du monde nouveau sous le règne d'Apollon et qu'il considérât comme prochain l'avénement de Saturne. Or, c'est précisement ce qu'il a fait: tuus jam regna Apollo, — redeunt Saturnia regna.... Une des idées essentielles de l'orphisme était celle du péché originel. Les hommes descendaient des Titans, qui avaient tué et dépecé le jeune Dionysos-Zagreus; ils portaient le poid de ce crime et ne pouvaient s'en affranchir que par l'initiation aux mystères. Ce mythe, écrivait récemment M. Tannery, est certainement très ancien. C'est la clé du mot de passe que l'initié des tablettes de Pételie doit répéter dans les enfers: «Je suis le fils de la Terre et du Ciel étoilé», c. à d.: «Je suis un Titan». C'est la clef du fragment 4 des Thrènes de Pindare: «Ceux pour lesquels Perséphone (la mère de Zagreus) agrée la satisfaction de son deuil passé» (παλχιοῦ πένθεος). C'est encore dans le même sens que Jamblique (éd. Parthey, p. 121, 11) parle du role de Sabazios, le nouveau Zagreus, pour les purifications des âmes et pour les λύσεις παλαιῶν μηνιμάτων, le pardon des anciennes rancoeurs des dieux (Tannery, Rev. d. philol. t. XXIII, p. 129). — De l'orphisme la doctrine du péché originel se répandit dans les écoles philosophiques de l'antiquité. P. ê. serait-il plus juste de dire que cette conception d'une faute primitive, réponse naïve au problème du mal et de la souffrance, flottait depuis longtemps dans l'imagination populaire avant d'être recueillie par les philosophes et les mystagogues. C'est au pythagorisme que Platon a emprunté l'idée de l'âme enfermée dans la prison du corps (ἐνφρουρᾷ) en punition de fautes commises, et Philolaos allègue, à cet effet, l'opinion des anciens théologiens et devins, παλαιοὶ θεολόγοι τε καὶ μάντεις. Dans un des rares fragments d'Anaximandre, conservé par Simplicius, il est dit que l'unité primitive du monde a été rompue par une sorte de péché proethnique dont les choses, issues de ce déchirement, doivent porter la peine, διδόναι αὐτὰ τίσιν καὶ δίκην τῆς ἀδικίας. Quand on rencontre une pareille conception chez un théologien grec du VI s. et qu'on la rapproche de la légende orphique de Zagreus, déchiré par les Titans, tache originelle que l'humanité expie par ses misères, il semble évident que le roman métaphysique est

calqué sur la tradition religieuse et non inversement. Cette tradition accuse un état de civilisation très archaïque (toute la légende de Zagreus offre un caractère sauvage) et l'on se persuade à la réflexion, malgré la discrétion p. ê. voulue des textes littéraires, qu'elle fait partie du fonds le plus ancien de la pensée grecque.—376: scelus у Виргилія (sceleris vestigia nostri) = ἀδικία des théologiens grecs, le péché originel de l'humanité issue des Titans, meurtriers de Zagreus.—377: въ стихахъ Виргилія: Ille Deûm vitam accipiet Divisque videbit — Permixtos heroas и т. д. отразилось орфическое ученіе о béatitude qui attend l'initié après sa mort, lorsqu'il aura heureusement surmonté les périls de son voyage infernal et bu de l'eau du lac de Mnémosyne; онъ сдѣлается новымъ Діонисомъ, νεὸς Διόνυσος.—Въ древнемъ преданіи Діонисъ Загрей сынъ Зевса и его дочери Персефоны; Zeus lui témoigne une faveur extraordinaire, il le déstine à l'empire du monde et l'associe à son trône, ce qui excite la jalousie meurtrière des Titans. Эти первичныя легенды варьировались. Pour Virgile, l'enfant divin, que nous identifions à Dionysos, est bien fils de Jupiter, Jovis incrementum, mais la mère doit être une mortelle puisqu'il «recevra» la vie divine, Deûm vitam accipiet; разумѣется, очевидно, не Семела, qui périt foudroyée avant la naissance du second Dionysos.... Le mieux est d'admettre que Virgile, écartant de son esprit l'horrible histoire de l'inceste de Zeus avec Perséphone, a adopté une tradition p. ê. d'origine néo-orphique, qui faisait de la mère de Dionysos Zagreus une nymphe quelconque ou l'une des nombreuses mortelles aimées du maître des dieux. Тогда все объясняется: les choses vont se passer dans le nouvel âge d'or, comme elles se seraient passées dans le précedent, si Dionysos enfant n'avait succombé aux embûches des Titans. Il est vraiment l'héritier présomptif du trône cosmique (v. 48), il s'instruit en prenant connaissance des exploits de son père et des héros (v. 25, 27), il est destiné à régner sur le monde comme sur les autres dieux.... Cette idée de la monarchie universelle, attribuée à un enfant ne se trouve dans toute l'antiquité que deux fois: въ IV-й эклогѣ и у орфиковъ, что указываетъ на источники Виргилія. Proclus, dans son commentaire du *Cratyle,* dit que Zeus fit monter le jeune Dionysos sur le trône royal, lui confia son sceptre et fit de lui le roi des Olympiens.... p. 381: La naissance de Dionysos marque le début d'un âge nouveau, mais la félicité universelle qui doit en être le caractère ne peut commencer que lorsque le jeune dieu aura pris le pouvoir (aggredere a magnos.... honores, v. 48). Jusque là et dans

l'intervalle on verra se répéter quelques grands événements de l'histoire primitive: il y aura des expéditions maritimes et des guerres, auxquelles l'avènement du «prince de la Paix» mettra un terme: Hinc ubi jam firmata virum te fecerit aetas Cedet et ipse mari vector.... Alors plus de navigation, plus de guerres; celles de l'ancien temps n'auront recommencé que pour cesser à jamais.— 382: какъ Лину приписывались въ александрійскую эпоху поэмы о Діонисѣ, такъ, быть можетъ, и Орфею: Діонисъ былъ главнымъ богомъ орфиковъ; и вотъ въ IV-й эклогѣ, 53 — Virgile s'interrompt pour souhaiter qu'il lui reste assez de vie et de souffle pour raconter les exploits de l'enfant divin: non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus, Nec Linus. — P. 383: орфическія вліянія на древнее христіанство.

XXXVI. **Къ стр. (133) 388.** Сл. Croiset, La légende de «l'Orestie» avant Eschyle, Rev. d. cours et confér., VII ann., 1 série № 12, 2 Fevr. 1899, p. 538: Od. III, 262 слѣд. (Телемахія): Эгистъ соблазняетъ Клитемнестру, разсказываетъ Несторъ; она долго отнѣкивалась, ибо была добродѣтельна, «mais lorsque la destinée des dieux eût arrêté qu'Egisthe soumettrait cette femme.... au gré de leurs désirs mutuels il emmena Clytemnestre dans sa maison.... — Egisthe nous est représenté par Nestor comme un personnage méprisable, un lâche, un timide. Иначе въ Od. I, 32 слѣд.: люди обвиняютъ боговъ въ бѣдахъ, причиной которыхъ они сами, говоритъ Зевсъ: Эгистъ убилъ Агамемнона и соединился съ его супругой malgré le destin, хотя мы сами посылали Гермеса предупредить его — не дѣлать этого. Ces paroles de Zeus prêtent au caractère d'Egisthe une sorte de grandeur tragique, un relief dramatique saisissant; мы невольно думаемъ à cette fatalité de la passion qui, malgré les avertissements de la divinité, le précipite, oublieux des dangers, vers le crime et la mort. Клитемнестра, въ разсказѣ Нестора, честная, но слабая женщина; нѣтъ ей и поводовъ гнѣваться на мужа, нѣтъ еще мотивовъ Ифигеніи и Кассандры. Въ IV п. Одиссеи, 520 слѣд., Менелай разсказываетъ, что Агамемнонъ былъ убитъ въ домѣ Эгиста, объ участіи Клитемнестры нѣтъ помину; Od. III, 305: Несторъ разсказываетъ, что Орестъ убилъ Эгиста, а затѣмъ prépara pour les Argiens le repas funèbre d'une odieuse mère et de l'infâme Egisthe: очевидно, Орестъ еще не убійца матери (Od. I, 299 слѣд.; III, 1951 слѣд.); какъ она погибла — мы не знаемъ.—Но въ Νεκυία Клитемнестра уже помощница Эгиста (Od. XI, 409 слѣд.); она убиваетъ Кассандру (Od. XI, 421 слѣд.) изъ

ревности, ненавидитъ Агамемнона, не закрываетъ ему глазъ; у нея личный мотивъ мести.— Сл. l. c. IV, 22 (13 Avr. 1899): «L'Orestie» d'Eschyle p. 203 слѣд.: развитіе легенды въ лирикѣ. Clytemnestre, que l'épopée rejetait à l'arrière-plan, apparait maintenant en plein relief. Complice d'Egisthe, elle prend au drame une part active et frappe Agamemnon de sa propre main.... Les éléments successifs que des narrations plus récentes surajoutent à ceux des légendes primitives, le sacrifice d'Iphigénie, le rôle des dieux, l'histoire d'Atrée et de Thyeste, nous aident à comprendre la genèse de la trilogie eschyléenne.... La survivance d'Oreste est nécessaire au drame, puisqu'il est le pivot autour duquel se constitue la 2-e partie: la vengeance. De la sorte on aperçoit plus nettement, par delà les faits éclaircis, quels problèmes moraux vont surgir. Comment Clytemnestre, d'abord attachée à son mari, se convertit-elle à la haine? que se passe-t-il dans le coeur de cette femme? Pourquoi Oreste se résout-il à accomplir la loi de vengeance vis-à-vis de sa propre mère? Форма трилогіи, избранная Эсхиломъ. Построеніе греческой драмы у Lewis Campbell (Le point culminant dans la tragédie grecque въ Mélanges Henri Weil p. 20): 1) *l'exposé,* 2) *l'ascension,* 3) *l'apogée* ou *sommet,* 4) la *descente,* 5) la *fin* ou *catastrophe.* «Pour Eschyle la question se complique par l'usage qu'il fait de la trilogie liée. Dans *l'Orestie,* par ex., les trois pièces doivent être traitées comme un grand drame, dont *l'apogée,* ou point culminant, se place à peu près au v. 890 des *Choéphores,* dans la tragique rencontre de Clytemnestre avec son fils. *L'ascension* principale apparaît dans la dernière moitié de l'Agamemnon, qui, à ce point de vue, peut être comparé au 2[d] acte de *Macbeth* ou du *Roi Lear.* Pourtant, dans chacune des trois pièces prises séparément, il y a une gradation analogue; depuis la situation qui l'ouvre, à travers des complications troublantes, jusqu'à un paroxysme de tension, qui culmine avant la fin de la pièce: dans *l'Agamemnon* avec le cri de mort du roi et l'aveu de Clytemnestre (*Agamemnon* v. 1343—1398), dans les *Euménides* avec l'acquittement d'Oreste (v. 752)».

Рядомъ съ драматическимъ ростомъ — ростъ нравственнаго интереса. Dans l'Agamemnon la complexité étrange des sentiments n'empêche pas le drame d'aboutir à une impression morale très nette. Le poète, afin de faire rejaillir toute notre haine sur les coupables, les évoque, Egisthe sous les traits d'un lâche et vil séducteur, Clytemnestre sous l'odieux jour d'une femme adultère et complice d'un meurtre.

Ce n'est pas que la conduite de l'un et de l'autre n'admette des excuses. Egisthe se souvient de Thyeste, et le poète n'a pas craint de lui laisser exprimer cette haine..... Quant à Clytemnestre, son amour maternel pour Iphigénie accroît sa haine contre un époux qui n'a hésité à sacrifier sa fille. Mais, à cela près, le poète nous a rendu Clytemnestre sous l'aspect d'une femme franchement odieuse et surtout méprisable par le mensonge de joie et la comédie de sentiments dissimulés qu'elle joue avec cynisme, au retour d'Agamemnon. Но и Агамемнонъ представленъ не исключительно жертвой, онъ не симпатиченъ; поэтъ не только напоминаетъ преступленіе Атрея, но и династическіе интересы, руководствовавшіе Агамемнономъ въ походѣ на Трою. Окружая его помпой, поэтъ даетъ понять, какова его гордыня, и, вмѣстѣ, намекаетъ, que le meurtre est voulu par les dieux. Il est évident pourtant que le poète repousse le meurtre: какъ ни несимпатична жертва, преступленіе внушаетъ ужасъ. — Oreste nous est sympathique; il n'y a chez lui aucun sentiment bas. Il est persuadé qu'il accomplit son devoir et qu'il obéit à des motifs généreux — и повелѣнію боговъ. Serait-ce que le poète ait voulu justifier complètement Oreste? Non pas, car nous avons déjà assisté au trouble du fils au moment où il allait frapper sa mère. Les Erinnyes, après le meurtre, ont fait entendre les protestations de la nature, qui ne peut ni ne doit accepter qu'on verse le sang. Мы сами колеблемся въ рѣшеніи; кто же правъ? вопросъ этотъ ставится въ концѣ Хоэфоръ, разрѣшается въ Эвменидахъ: Аполлонъ стоитъ за Ореста, Эринніи за свои права; si les Erinnyes réclament l'application de la loi du talion n'y a-t-il pas, au dessus de cette solution brutale, une vue plus humaine, plus large, qui essaierait d'analyser les motifs et pourrait excuser l'acte en faveur des mobiles qui l'auraient inspiré? Le poète nous tient en suspens par la considération de ces idées nouvelles.... Le résultat du débat solennel, c'est le renvoi d'Oreste. Сл. его же: Les Choéphores, ib. 8 Juin 1899, № 30, 7-e année, 2-e série.

XXXVII. **Къ стр. (138) 394.** Сл. Kauffmann, Das Hildebrandslied въ Philologische Studien, Festgabe f. Ed. Sievers (Halle, 1896): þyle (прагерм. þuliz = Sprecher): Hofmeister, майордомъ, его рудитаріи, княжеская дружина, его типъ аристократическій; авторъ не согласенъ съ мнѣніемъ Мюлленгофа, dass der þulr zu den besitzlosen fahrenden gehört haben könne.

XXXVIII. **Къ стр. (142) 399.** (Барды). О бардахъ сл. Zimmer, Gött. Gel.-Anz. 1890, № 20, стр. 810 слѣд. (латинскіе пѣвцы): Preislieder, Spottlieder — не эпическія пѣсни; сл. 812: Klagelieder; 814: въ Vocabularium cornicum XII в.: tubicen—*barth hirgorn,* tuba *hirgorn,* mimus, scurra — *barth;* въ бретонскомъ словарѣ Lagadeuc † 1464: barz = menestrier, mimus, jangler, mimologus; mimus — jangler, menestrier, barz.

XXXIX. **Къ стр. (150) 408.** (Пѣсня — пляска — обрядъ). Сл. ркп. Поэтику, III; къ л. 74 в. [печатается во второмъ томѣ наст. изданія. *Прим. Ред.*].

XL. **Къ стр. (153) 412.** Сл. W. Buckland, Message-sticks and Prayer sticks въ Antiquary, XXXIII, 10.

XLI. **Къ стр. (155) 415.** (Вліяніе музыки). Alan O. Anderson Táin bó Fráich, Rev. Celt. v. XXIV, № 2, avril 1903, p. 131—3: The harps of gold and silver and white bronze, with figures of serpents and birds and dogs in gold and silver. Whenever those strings were touched, these figures thereupon ran about the men all round. Then they played to them; so that twelwe men of their household died of weeping and sadness. Sweet and tuneful were these *three* (наигрыши); and they were mellower even than Uaithne (вар.: and they were the Chants of Uaithne) the famous Three were three full brothers, *Tear-bringer, Smile-bringer* and *Sleep-bringer* by name. Boinn of the Side was the mother of the Three. It is from the music which Uaithne, harp of the Dagda, played, that the Three are named. When the woman was in childbirth, it wept for sorrow over the sharpness of the pangs at first. It was a smile and a laugh it played in the middle, for joy of the two sons. A sweet sleep it plays — the last son — for the heaviness of the birth. Whence was named the third part of music.—Men schall die, who have an ear for harmonies.

XLII. **Къ стр. (159) 420.** Сл. Этногр. Обозр. кн. XVII: Потанинъ, Повѣсть о Басаргѣ, стр. 173—4. Въ легендѣ у Шашкова (Зап. И. Р. Геогр. Общ. 1864 г., кн. 2, стр. 32) творецъ міра и его помощникъ состязаются въ выращиваніи дерева: у творца сразу выросло дерево прямое, у его завистливаго помощника кривое; передъ этимъ помощникъ творца портитъ у послѣдняго его *двѣнадцатиструнныя гусли* (вѣроятно, это конецъ состязанія въ изобрѣтеніи музыкальнаго инструмента). Въ алтайской легендѣ о сотвореніи

міра также упоминается музыкальный инструментъ (О. Ландышевъ, Космогонія и Θеогонія алтайскихъ язычниковъ, въ Православномъ Собесѣдникѣ, 1886 г. Мартъ); Ерликъ, помощникъ Ульгеня въ твореніи міра, вдуваетъ въ человѣка душу посредствомъ дудки, играя на желѣзномъ инструментѣ «комусѣ» о десяти языкахъ. У бурятъ, кажется, тоже есть разсказъ объ изобрѣтеніи музыкальнаго инструмента діаволомъ.—Сл. миѳъ о Марсіи, силенѣ фригійской миѳологіи; играетъ на флейтѣ (служеніе Кибелѣ); состязаніе съ Аполлономъ.

XLIII. **Къ стр. (160) 421.** Австралійскому пѣвцу Bunjil (богъ) внушаетъ пѣсню: We go all! — The bones of all — Are schining white. — In this Dulurland! — The rushing noise — of Bunjil, Our Father — Sings in my breast, This breast of mine! Сл. Folk-Lore X, № 1, стр. 35.

Сл. Chamberlain, The mythology and Folk-Lore of Invention (The journal of American Folk-Lore v. X, № XXXVII, 1897, April — June) стр. 96: the Australian *Birraarks* learn their songs and dances of the *Mrarts*, or ghosts; the magic verses of the Zulu diviner come from the spirits; the Wakanda of the Dakotas dictates songs and chants to the «medicine-men», and these latter, with certain Brazilian tribes, are said to have invented most of the arts of man.

XLIV. **Къ стр. (162—3) 424—5.** Сл. Bugge, Sagnet om hvorledes Sigvat Tordssön blev skald въ Ark. för nord. filologi, XIII P. стр. 209 слѣд.: Sigvat воспитывался мальчикомъ у крестьянина Torkell'я въ южной Исландіи у Apavatn; къ Torkell'ю пришелъ на зиму и норвежецъ (austmaðr), человѣкъ умный, знавшій много «сторонъ» (dœmafróðr). Однажды народъ расположился на льду и ловилъ рыбу; въ числѣ многихъ была одна, большая, которую всѣмъ хотѣлось поймать, да не удавалось. Норвежецъ научаетъ мальчика, какъ ее словить; сварилъ ее, велитъ съѣсть голову, ok kvaðt þar vit hvers kvikendis í fólgit.—Мальчикъ съѣдаетъ всю [голову? *проп.*] рыбы и слагаетъ стихотвореніе въ dróttkœtt, гдѣ въ концѣ говоритъ: мнѣ удалось словить крюкомъ лосося. Съ тѣхъ поръ онъ сталъ умнымъ человѣкомъ и хорошимъ поэтомъ. — Древніе ирландскіе поэты вѣрили, что у истоковъ большихъ ирландскихъ рѣкъ есть источники, у каждаго изъ нихъ девять орѣшинъ, которыя въ извѣстную пору приносили хорошіе румяные орѣхи, падавшіе въ воду; тогда изъ рѣки являлся лосось и съѣдалъ ихъ; оттого у него на брюхѣ крас-

ныя пятна. Говорили, что кому удается поймать и съѣсть лосося, тотъ станетъ великимъ поэтомъ; оттуда у ирландскихъ поэтовъ выраженія: я отвѣдалъ отъ лосося искусства, или: орѣхъ знанія.—Въ ирландской ркп. XIV—XV в. есть разсказъ, восходящій къ XI в., о томъ, какъ Финнъ сталъ поэтомъ: молодой Demne пошелъ въ науку къ поэту Финну, семь лѣтъ жившему у рѣки Boyne и поджидавшему лосося изъ Linn-Feic, ибо ему было напророчено, что онъ его съѣстъ и будетъ обладать знаніемъ всѣхъ вещей. Рыбу поймали. Финнъ велѣлъ мальчику сварить ее, но не ѣсть. Когда мальчикъ явился съ рыбой, Финнъ спросилъ его: отвѣдалъ ли онъ рыбы; тотъ отвѣчалъ, что нѣтъ, только обжегъ большой палецъ (о горячую рыбу?) и сунулъ его въ ротъ. Какъ тебя звать?—Demne.—Такъ пусть твое имя будетъ Финнъ, ибо тебѣ было положено съѣсть лосося, ты настоящій Финнъ.—Мальчикъ съѣлъ рыбу, получилъ знаніе о всемъ, что дотолѣ было ему неизвѣстно, и написалъ стихотвореніе (которое и сообщается), чтобы доказать свое поэтическое искусство.—Бугге напоминаетъ извѣстный эпизодъ о Сигурдѣ и сердцѣ Фафнира.

(Наука — снѣдь). См. Гаринъ, Корейскія сказки № 35: Кимъ-Хакки грамота не дается; бѣлый старикъ явился къ нему во снѣ, бросилъ въ ротъ три скарабея; когда онъ ихъ проглотилъ, сталъ ученымъ.

(Чудесное дарованіе свыше знанія, языка и т. п.). Сл. Toldo, Leben u. Wunder d. Heiligen im Mittelalter, Stud. z. Vergl. Litteratursgeschichte I, стр. 349 слѣд.

XLV. **Къ стр. (180 слѣд., 203 слѣд.) 446 сл., 474 сл.** Сл. Ricarda Huch, Die Blüthezeit der Romantik (Lpz., 1899), стр. 319 слѣд.: wie der Roman die moderne Form der Dichtung κατ' ἐξοχήν ist, so die Prosa die Sprache der modernen Dichtung. Sie ist der natürliche Ausdruck des Bewusstseins, die Poesie der des Unbewussten. Wenn nun das Ideal der Zukunft Einswerden von Instinkt u. Geist, Trieb u. Absicht ist, so muss die Sprache der Zukunft Prosa-Poesie, das heisst eine poetische Prosa od. prosaische Poesie sein. Und wie könnte man sich verhehlen dass die Poesie mehr und mehr von der Prosa verdrängt, dass aber diese dafür immer poetischer wird! Wie viel Melodie u. Rhythmus ist in der Prosa Goethe's, Tieck's, Hardenberg's! Wie unendlich viel poetischer ist sie als zum Beispiel die gebundene Rede Schiller's od. gar Lessing's (образцомъ современной прозы былъ для Фр. Шлегеля

Сервантесъ).... Auch die Sprache also soll in das Innere dringen—romantisiert werden; denn nun soll sie nicht mehr, wie die Geschichte thut, Ereignisse schildern, od. wie Rhetorik durch starke allgemeine Schlagwörter den sinnlich beschränkten Menschen treffen, sondern den langsam aus dem Dunkel des Unbewussten an's Licht schwellenden Gefühlsmassen soll sie zur Geburt helfen. Darum nennen ja die Romantiker die Sprache Poesie, Allegorie, das erste unmittelbare Werkzeug der Magie, weil wir ein Ding gleichsam dadurch schaffen, dass wir es benennen. Es ist in dem Augenblick, wo wir ihm einen Namen geben. In Zeiten, wo grosse Massen von Unbewussten sich ablösen u. das Bewusstsein zu erfüllen beginnen, muss die Sprache mitwachsen. Unaufhörlich ertönt in den Schriften der Romantiker die Klage über die Unzulänglichkeit der Sprache: «O ihr Liebenden», ruft Tieck aus, «vergesst doch niemals, wenn ihr ein Gefühl den Worten anvertrauen wollt, was lässt sich denn überhaupt in Worten sagen? Ist doch so vieles schon dem Blick zu ungeistig u. körperlich!» Und ein andres Mal sagt er, dass die Menschen sich nicht verstehen können, weil sie etwas Andres aussprechen als sie meinen: «In jedem Körper liegt die Seele wie ein armer Gequälter in dem Stiere des Phalaris, sie will ihren Jammer u. ihre Schmerzen ausdrücken u. die Töne verwandeln sich und dienen zur Belustigung der umgebenden Menge». Oder an andrer Stelle: «Unsre Sprache besteht darin, dass wir ganze Massen vom Gedanken u. Bildern als einen Begriff hinstellen, wir nehmen die Phantasie zu Hülfe, um der fremden Seele zu erläutern, was uns selbst nur halb deutlich ist. Und auf diese Art entstehen Gemälde, die dem kälteren Geiste, der nicht gespannt ist, Missgeburten scheinen. Es ist ein Fluch, der auf der Sprache des Menschen liegt, dass keiner den Andern verstehen kann....» So spricht die Bitterkeit einer Seele, die sich wund gerungen hat, um Unsägliches zu sagen. — Am ergreifendsten und am lehrreichsten ist es, den Kampf der Sprachentfaltung mit seinen Schmerzen u. Wonnen in Wackenroder's Büchlein zu verfolgen. Zahllose Empfindungen u. werdende Begriffe bestürmen ihn und flehen um Erlösung durch ein Zauberwort: das ist ja die Aufgabe des Dichters, die schwankende Welt des Unbewussten und Halbbewussten zu verewigen, dadurch dass er ihr Ausdruck giebt, sie benennt, sie verdichtet. Und nun sucht er und sucht, immer leidenschaftlicher wird sein Stammeln, immer wunderbarer und feiner werden die Klänge, mit denen er das verzauberte Heer beschwört, aber es weicht nicht von seiner Brust, wo es sich drückend wie ein Alp gelagert hat. Er ver-

zweifelt an seiner Macht — nur die Musik könnte ihn befreien; wollen denn seine Worte nicht Musik werden? — Wie sich Prosa und Poesie gegenüberstehen, so in einem weiteren Kreise Poesie und Musik, wo nunmehr die Poesie das Bewusste, Musik das Unbewusste vertritt. Und auch hier kann man beobachten, dass die Poesie Musik werden will und die Musik Poesie: die Poesie bemächtigt sich der dunklen Stimmungen, die allgemein wie Ton, Farbe u. Geruch auf unsern tiefsten Wesengrund einwirken, die Musik dagegen möchte wie das Wort unserm bewussten Geiste bestimmte Vorstellungen erregen. (Сл. Горнфельдъ, Муки слова, въ Сборн. Русскаго Богатства 1899; замѣтку Ѳ. Батюшкова въ Критич. Очерки и замѣтки, II, 1902 г.).

XLVI. **Къ стр. (188) 456.** Популяризація науки во Франціи XVIII в. (Fontenelle) и отраженія этого факта въ языкѣ. Сл. Rev. des cours et conférences, 1 sér., 24 Déc. 1896, p. 301 (Thamin, La philosophie morale en France à la fin du XVII s.): La langue littéraire, fidèle gardienne des modes fugitives de la pensée, se peuple alors de comparaisons scientifiques. M-me de Staal Delaunay parle ainsi d'un galant que deux desoeuvrées (elle est l'une des deux) se disputent: «La conquête était des plus minces, mais, dans la solitude, les objets se boursouflent, comme ce que l'on met dans la machine du vide». Elle mésure de cette façon mathématique la diminution du sentiment d'un autre galant: «Il me donnait la main pour me conduire jusque chez moi; il y avait une grande place à passer, et, dans les commencements de notre connaissance, il prenait son chemin par les côtés de cette place; je vis alors qu'il la traversait par le milieu, d'où je jugeai que son amour était au moins diminué de la différence de la diagonale aux deux côtés du carré».

XLVII. **Къ стр. (193—4) 461—2.** (Реальный субстратъ формулы желаній + превращеній въ древнемъ синтетическомъ представленіи). Сл. Marillon въ Rev. d. l'hist. des religions, t. XL, № 1, стр. 85: Taliessin (въ поэмѣ intitulé Kat Godeu = la bataille de Godeu: il a été tour à tour épée, larme, étoile, lion, aigle, oracle, goutte d'eau, harpe, serpent tacheté, lance etc. Сл. стихи attribués au poète Amairgen, fils de Mil (VIII в. и, вѣроятно, ранѣе): «Je suis le vent qui souffle sur la mer; je suis la vague de l'abîme, je suis le taureau des sept batailles, je suis l'aigle sur le roi, je suis une larme du soleil, je suis la plus belle des plantes, je suis un sanglier pour le courage, je suis un

saumon dans l'eau, je suis un lac dans la plaine, je suis le mot du savoir, je suis la pointe de la lance du combat etc. Сл. 94 (миѳъ о Загреѣ — и превращеніяхъ его и Зевса: Загрей — сынъ Персефоны отъ Зевса; растерзанъ; его сердце Зевсъ проглотилъ, по другой версіи отдалъ его Семелѣ въ напиткѣ; она родитъ Діониса). Сл. мой Параллелизмъ, стр. 76—7 слѣд. [стр. 220—1 слѣд. наст. изд. *Прим. ред.*].

XLVIII. **Къ стр. (197) 466.** Hauffen, Das Bild vom Herzensschlüssel въ Arch. f. d. Stud. d. neueren Sprachen u. Literatur. 105, 1—2.

XLIX. **Къ стр. (202) 472—3.** (Горлица). Сл. Hertz, Parzival, 2 Aufl. (1898), стр. 475, прим. 22: von der ehelichen Treue der Turteltaube spricht schon Aristoteles (Hist. animal. IX, 7, 3). Die Wittwentrauer bis zum Tod wurde zuerst der Krähe nachgesagt (Aelian, De natura animalium, III, 9; im griech. Physiologus c. 27, сл. Lauchert, Gesch. d. Physiologus, Strassb. 1889, 257, vergl. 26). Doch schon die Wildtauben von Dodona galten als Sinnbild gottgeweihter Wittwen (Brüder Grimm, Altd. Wälder, Frankf. 1816, III, 36). Aehnliches berichten von den Wildtauben im allgemeinen Horapollo (Hieroglyphicon, l. II, c. 32) u. Isidor (Origines XII, 7). Schon frühe ging diese Sage auch auf die Turteltauben über, welche noch Aelian (III, 44) gleich den Waldtauben eheliche Untreue mit dem Tode bestrafen sollen, wie die alten Bearbeitungen d. Physiologus (c. 28, II. Lauchert 259) u. der hlg. Basilius der Grosse um die Mitte des 4 Jhts beweisen (Homilia in Hexaemeron VIII, 6, bei Migne, Patres Graeci, XXIX, 177). Der spätere mittelalterliche Volksglaube machte die Turteltaube z. alleinigen Trägerin der Sage und fügte hinzu, dass sie nach dem Tode ihres Gatten sich nur noch auf dürre Zweige setze u. von trübem Wasser trinke. Dieses rührende Bild trauernder Liebe kehrt seit dem XII Jht. im Volkslied u. in der Kunstdichtung unzähligemal wieder (такъ и въ Parzival Вольфрама).

L. **Къ стр. (203—5) 474—6.** (Формулы поэтическаго языка и стиля). Filippini, Come finiscono le nostre fiabe, Arch. per lo studio d. trad. popolari, XX, 4; Fehr, Die formelhaften Elemente in den alten englischen Balladen, I Theil: Wortformeln: (Baseler Dissert. 1900). Сл. отчетъ въ Englische Studien, 32 B., 1 Heft (1903) стр. 95 слѣд. (Glöde, зам.: Paarung sinnverwandten Worte, напр. при Knight: bold and brave, bold and good, brave and good, brave and hardy, bold and

hardy и т. д.—Die formelhaftigkeit beschränkt sich aber nicht auf blosse worte u. wortverbindungen, ganze sätze, ganze verse und ganze strophen sind zu formeln erstarrt. Сюда относятся die regelmässig wiederkehrenden gefühle des wohlwollens im *segen* und *gruss,* des hasses im *fluch,* ferner der eid und die *versicherung.*

*Формулы въ сказкахъ.* Сл. René Basset, Les formules dans les contes (съ указаніемъ тамъ литературы) въ Rev. d. trad. pop. t. XVII, 1902, стр. 234 слѣд., 347 слѣд., 462 слѣд., 536 слѣд.; XVIII, 22 слѣд., 202 слѣд. Ibid. Taineau, Le langage métaphorique des contes roumaines, p. 259 слѣд.

Сл. Этнограф. Обозр. кн. LXI (1904), стр. 3: 125 сказокъ въ сборн. Аѳанасьева начинаются: «жили-были»: 70—формулой «въ нѣкоторомъ царствѣ, въ нѣкоторомъ государствѣ».

Petsch, R., Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen. B. Weidmann, 1900.

---

*Къ рабочимъ артельнымъ пѣснямъ.* Karl Bücher привлекъ къ объясненію Genossenschaftslieder рабочія отношенія народовъ, живущихъ въ природномъ быту; его теорія нашла признаніе, но и противорѣчіе (Alfred *Vierkandt*); въ послѣднее время ищутъ объясненіе въ фонетической психологіи (Karl Bruchmann, Otto Schrader).

---

*Къ амебейному пѣнію.* Сл. Живая Старина, г. VI, вып. III—IV (1896 г.); А. Калачевъ, Нѣсколько словъ о поэзіи Теленгетовъ, стр. 490—1: пѣвцы—кожонче, ихъ состязаніе въ искусствѣ складывать пѣсни экспромтомъ. Лѣтомъ богатые устраиваютъ угощенія, на которыя зовутъ кожонче. Гости сидятъ на полу, по срединѣ, на почетномъ мѣстѣ, справа отъ входа, другъ противъ друга, сидятъ два пѣвца, дѣлая видъ, что относятся равнодушно другъ къ другу, пока еще небрежно перебирая двѣ струны своей деревянной балалайки (кайчачею кобусъ). Одинъ изъ нихъ началъ; онъ поетъ низкой октавой, звуки какъ бы выходятъ изъ самой глубины горла; нѣсколько тактовъ онъ гудитъ только гласными у, о, ы, потомъ быстрыми, мѣрными тактами, протягивая послѣдніе звуки, онъ поетъ нѣсколько строфъ и замолкаетъ. Тотчасъ же ему въ отвѣтъ поетъ другой пѣвецъ, тѣмъ же размѣромъ, той же октавой. Поютъ по очереди, горячась все болѣе и болѣе, каждый разсказывая эпически про подвиги членовъ его рода, выставляя ихъ достоинство, смѣлость

и т. д., и высмѣиваетъ остроумно своего противника и его родъ. Остроты и насмѣшки становятся все мѣтче и злѣе. Пѣвцы стараются, ибо пораженіе навлечетъ позоръ на весь родъ; слушатели раздѣлились на партіи, сочувствуя тому или другому пѣвцу; страсти напрягаются, и напряженіе разрѣшается потасовкой между гостями. Слава побѣдителя разнеслась по Алтаю, особенно мѣткіе обороты и выраженія разнесутся слушателями. «Кожонче» въ большомъ почетѣ, ихъ приглашаютъ защитниками на судъ, гдѣ они защищаютъ своего кліента, говоря всегда въ риѳму, они присутствуютъ при сходкахъ и собраніяхъ, гдѣ они, опять же въ риѳму, говорятъ, защищая то или другое предложеніе.

---

(Къ амебейности). Сл. Hense, Die Synkrisis in der antiken Litteratur. 1893.

---

*Къ лирико-эпическимъ пѣснямъ.* Сл. Сборн. мат. для опис. мѣстн. и племенъ Кавказа № XIX: картвельскія лирико-эпическія, большею частью краткія историческія пѣсни, слагавшіяся по слѣдамъ событій: описываются стычки рачинцевъ съ осетинами, подвиги мѣстныхъ героевъ, называются имена, мѣстности, время происшествія, съ выходками мѣстнаго патріотизма и насмѣшками надъ врагами. Нерѣдко разсказъ идетъ отъ перваго лица, какъ участника битвы, описаніе прерывается лирическими возгласами и переходитъ въ діалогъ.

---

(Отъ драматическаго діалогизма гимна Ригведы къ развитію драмы и эпоса). Сл. Haertel, Der Ursprung d. indischen Dramas u. Epos, Wiener Zs. f. d. Kunde des Morgenlandes, B. XVIII, стр. 59 слѣд., 139 слѣд.

---

*Къ началамъ театра.* Сл. Bénazet, Le théâtre au Japon. Paris, Leroux, 1901. — О японской драмѣ сл. A. de Bauzemont, Le théâtre sacré au Japon, Rev. des Rev. 1898, 15 Août, p. 474 слѣд. (религіозная, храмовая драма въ рукахъ нѣсколькихъ семействъ, образующихъ нѣчто вродѣ касты исполнителей, служащихъ при храмахъ).

---

*Къ первобытной драмѣ: Preuss.* Phallische Fruchtbarkeitsdämonen als Träger des altmexikanischen Dramas, оттискъ изъ Arch. f. Antropologie N. F. I, 1903, 60 p.; *Romagnoli:* Origine ed elementi della commedia d'Aristofane (изъ Studi ital. di filologia classica, v. XIII, Firenze, 1905, 188 p.); *его же:* Una farsa ellenistica (изъ Rivista d'Italia, Settembre, 1904, p. 496 слѣд.).

---

*Preuss,* Der Ursprung der Religion und Kunst, Globus, 86 B., p. 321, 355, 375, 388; 87 B. (1905 г.) стр. 333 слѣд., 347 слѣд., 380 слѣд., 394 слѣд., 413 слѣд.

---

*(Къ началамъ драмы).* Сл. Reich, Der Mimus, и его отчетъ въ Deutsche Litteraturzeitung, 1903, № 44 объ The Oxyrhynchus Papyri, Part III, ed. by Bernard P. Grenfell and Arthur S. Hunt. [Отрывки греч. фарса и мима. Aus den mimischen Tänzen uralter, phallischer dickbäuchiger Fruchtbarkeitsdämonen entwickelte sich in Hellas während des VIII., XI. und noch früherer Jahrhunderte ein kleines, burleskes Drama in Prosa, das in der Darstellung von allerhand lustigen Typen des realen Lebens exzellirte. Von dort aus wanderte es auch nach den griechischen Kolonien, insbesondere denen des Westens; въ Спартѣ ее звали δίκηλον, въ Италіи Phlyax, въ Сициліи Mimus (послѣднее упрочилось со времени Аристотеля и перипатетиковъ). Neben den nur in Prosa verfassten Mimen, den Mimologien, gab es noch Mimodien, gesungene Mimen. Seit Alexander dem Grossen entstand dann in den grossen hellenistischen Städten des Orients.... das grosse mimische Drama, die sog. mimische Hypothese, in der sich Prosa u. lyrische Partien (Arien, Cantica) mischen. Она проникла и въ Римъ. Philistion ist der Klassiker der griechischen, Publilius Syrus u. Decimus Laberius sind die der lateinischen Hypothese. Ея популярность во всей греко-римской имперіи. Seit den letzten vorchristlichen Jahrhunderten machte das mimische Schauspiel dem klassischen Drama, der Komödie wie der Tragödie, scharfe Konkurrenz um es in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten schliesslich von allen Bühnen des Occidentes wie des Orientes zu verdrängen, auf denen es dann fernerhin unbeschränkt neben dem Pantomimus herrschte. Der Grund dafür war: der Mimus wurde mit seiner «Ethologie» und «Biologie», d. h. mit seiner Charakterdarstellung u. seiner Lebensschilderung, der

neuen Ära, dem damaligen modernen Leben in der grossen griechisch-römischen Kulturwelt gerecht; das antike klassische Drama vermochte das nicht mehr, es war eben nicht mehr lebendig; Эсхилъ, Софоклъ, Эврипидъ, Менандръ забыты, такъ было и въ средніе вѣка, комедію и трагедію знаютъ лишь по имени, новое развитіе, насколько оно привязываетъ къ антику, привязано лишь къ миму. Но на латинскомъ Западѣ мимическая гипотеза оставила въ средніе вѣка лишь жалкіе слѣды, на греч. Востокѣ она процвѣтала; авторъ видитъ его наслѣдіе въ тур. кукольномъ театрѣ Karagöz; въ Индіи: König Çûdrakas Mṛcchakatikâ, Das Thonwägelchen (Vasantasena), ist eine echte mimische «Hypothese». Nach der Zerstörung Konstaninopels waren aber byzantinische Mimen auch nach Venedig gezogen, und infolge ihrer Anregung entwickelte sich der alte lateinische nur noch kümmerlich in den Tiefen des Volkslebens weiter vegetierende römische Mimus zur ital. Commedia dell' Arte.... — Neben dem grossen mimischen Drama läuft der kleine *«rezitative Mimus»* her, den nur ein einziger Darsteller mit wechselnder Stimme u. Imitation zum besten gab. Als Beispiele besitzen wir hier Theokrits u. des Herondas Mimen u. nicht ganz unbeträchtliche Fragmente Sophrons. Къ этимъ *речитативнымъ* мимамъ относится и сохранившійся отрывокъ въ папирусѣ. Die Hauptperson ist eine verheiratete junge Dame. Sie liebt einen ihrer Sklaven Äsopus, der eine andere, die Sklavin Apollonia, erwählt hat u. deshalb die äusserst schamlosen Anträge der Herrin zurückweist. Da schnaubt die Eifersüchtige Rache; Spinther u. Malakus, ihre vertrauten Sklaven, sollen Äsopus u. Appolonia zu Tode führen, aber nicht einmal im Tode sollen die Liebenden aus ihrem gegenseitigen Anblick Trost schöpfen. Но Эзопу удается бѣжать, когда его вели на казнь, Аполлонія въ цѣпяхъ; боясь, какъ бы не прозналъ о томъ ея старый мужъ, дама готовится отравить соперницу — на этомъ обрывается папирусъ; первая часть мима напоминаетъ 5-й миміамбъ Геронда Ζηλότυπος, вторая — den Giftmischermimus, den wir als eine grosse mimische Hypothese.... aus Andeutungen bei Plutarch u. Apuleius kennen. — По теоріи v. Wilamowitz'a такой мимъ сказывался однимъ лицомъ, что подтверждается нашимъ папирусомъ: не рабы докладываютъ госпожѣ о бѣгствѣ Эзопа, а она говоритъ: Что вы говорите? Эзопъ убѣжалъ? — Такой единоличный мимъ оплачивался дороже гомериста (ὁμηριστής), музыканта и ὀρχηστής (= пантомима). — Тотъ же папирусъ принесъ въ отрывкахъ единственный пока извѣстный экземпляръ *мимической гипотезы,* которую Рейхъ

въ своей книгѣ конструировалъ теоретически (масса дѣйствующихъ лицъ, танцы, музыка, проза въ перемежку съ лирическими партіями; какъ въ романтической индійской драмѣ). Текстъ папируса въ прозѣ, но есть eine lyrische coupletartige Stelle darin; und den Schluss bilden Sprechverse. Auch zeigt es wirklich romantischen Charakter; die Handlung spielt an einer fernen Küste, die von den Wellen des indischen Ozeans bespült wird. Dort befindet sich mit einer Schar Getreuer eine junge, schöne Griechin, die bezeichnenderweise Charition heisst. Wie sie dorthin gekommen ist, erfährt man aus dem Fragmente nicht. Vielleicht war in früheren Szenen geschildert, wie Seeräuber sie dorthin entführten, vielleicht hat sie Schiffbruch erlitten, was im Mimus sehr beliebt war; ich erinnere an Seneca's mimicum naufragium. Jedenfalls befindet sich Charition in der Gewalt eines indischen Königs, der sie nicht von sich lassen will. Da erscheint ihr Bruder zu Schiff und weiss sie zu befreien. Man sieht, zweifellos ein höchst romantischer Stoff (авторъ выражаетъ предположеніе, что греческіе мимы занесли романтическую драму въ Индію). Natürlich wird auch von den Indern in dieser Farce indisch gesprochen. Dieses Indisch ist freilich eine Phantasiesprache, die dem Zuhörer bloss verständlich wurde durch das lebhafte Geberdenspiel der Mimen, der «gesticularii». (Какой-то англійскій санскритологъ открылъ въ немъ слѣды пали. Въ турецкомъ Karagöz, наслѣдникѣ, по мнѣнію автора, византійскаго мима, говорятъ на всевозможныхъ языкахъ; въ индійскомъ мимѣ — на разныхъ индійскихъ діалектахъ. Если у Плавта и Аристофана говорятъ на пунійскомъ и скиѳскомъ языкахъ, то это вліяніе мима; сюда относится и der «soloekisierende Odysseus» der alten italischen Mimodie vorchristlicher Jahrhunderte). — Признакъ мима (гипотезы): множество дѣйствующихъ лицъ; въ ихъ числѣ клоунъ, μῖμος γελοίων, γελωτοποιός. Er ist, wie besonders der indische Vidûṣaka, höchst materiell gerichtet: онъ совѣтуетъ Харитіонѣ захватить съ собою въ бѣгствѣ einige von den Weihgeschenken aus dem indischen Tempel, in dem sie wohnt; она боится гнѣва боговъ; онъ готовъ самъ это сдѣлать, оба не вѣрятъ богамъ, а святой Πορδή, которая и помогаетъ ему mit der Kraft seiner vapeurs eine ganze Schar von Feindinnen zu verjagen.... Im allgemeinen geht es ihm aber immer schlecht, wie er selber klagt; überall wird er gefoppt und malträtiert, so von den indischen mit Bogen u. Pfeil bewaffneten Damen (такъ и Vidûṣaka). Dabei ist der «buffoon» seiner Herrin Charition genau so anhänglich wie der indische Narr dem Helden des Dramas. — Музы-

кальный аккомпаниментъ (τυμπανισμός), schliesslich tanzt der betrunkene indische König unter seinen Grossen zum Klange des τύμπανον einen seltsamen mimischen Tanz, den er mit sotadeischen Rhythmen begleitet, wie es die mimischen Cinaedologen u. Ionicologen taten, und der Cinaede bei Petron (Kap. 23, Buecheler) tut. Es ist der König im Mimus, den wir kennen. Gegenüber der Verwünschungen der Kirchenväter, die den Mimus als einen Pfuhl der Sünde u. der Schande in den Abgrund der Hölle verfluchten, слѣдуетъ обратить вниманіе на Хорикія, der von der ernsthaften und würdigen Haltung in vielen Mimen spricht. И въ нашемъ мимѣ за исключеніемъ Πορδή клоуна, нѣтъ обсценности. — Наша мимическая гипотеза провинціальная, зачаточная, не гипотеза Филистіона и Лаберія, въ которой mit Annäherung an das klassische Versdrama die Sprechverse zahlreich vertreten (sind). Здѣсь преобладаетъ экстемпоральная проза. — Wir können jetzt.... besser verstehen, wie Philistion, der Klassiker der mimischen Hypothese, dem das spätere Griechentum den Rang neben Menander anwies und den es als Schilderer und philosophischen Betrachter des Lebens mit Denkern wie Plato auf gleiche Stufe stellte, und die verschollenen griechischen Mimographen vor ihm aus diesen höchst entwickelungsfähigen primitiven, prosaischen Anfängen das grosse romantische Drama der Antike schufen.... Die mimische Hypothese später nachchristlicher, ja byzantinischer u. mittelalterlicher Jahrhunderte wie die Hypothese Philistions aus dem Anfang des 1. Jahrhts v. Chr. wird durch diese neugefundene Farce u. die Hypothesis «Hecyra», welche die drei Mimologen auf der Basis einer Lampe aus dem 3. Jahrh. v. Chr., die Watzinger veröffentlichte, spielen, aufs innigste verknüpft mit den alten mimischen Burlesken des 4. u. 5. Jahrhts, wie mit dem italischen Phlyax u. dem lakonischen Dikelon und dann weiter mit dem dramatischen Mimus der hellenischen Urzeit. — Мимъ въ развитіи древней реалистической поэзіи: Epigramm und Epistolographie, Fabel, Satire u. Roman sind ja in vieler Hinsicht vom Mimus abhängig — какъ характеры Теофраста и сократическій діалогъ. Socrates der Ethologe, d. h. der Mime—denn ἠθολόγος ist des Mimen Ehrentitel — hat seiner Schüler u. Nachfolger Interesse auf den Mimus gelenkt. Merkwürdig stimmen nun die Sujets der mimischen Schriftstellerei mit denen der kynischen überein, которая въ свою очередь породила сатиру, deren Anfang die Satire Menipps bedeutet. Die menippische Satire aber zeigt durchaus die Figuren u. Sujets wie die Form der mimischen Hypothese: Prosa gemischt mit

Sprechversen u. lyrischen Partien (менипповы сатиры Лукіана). — Alle Typen u. Themen, Szenen u. Situationen des realistichen Romans des Petronius wie des goldenen Esels des Apuleius u. Lukians, gehen auf die grosse mimische Hypothese zurück (не на речитативный мимъ); der realistische Roman Petrons hat die Form der Menippischen Satire, d. h. Prosa gemischt mit lyrischen u. Sprech-Versen. Романъ и мимическую гипотезу создала александрійская эпоха (тема приведеннаго выше фарса напоминаетъ романъ Ксенофонта Эфесскаго, Habrokomas und Antheia, гдѣ Антейя во власти индійскаго царя Psammis).

---

*(Къ плану драмы).* Сл. въ I т. Разысканій выписки изъ Rev. Crit. 1903. № 43 и Anz. f. d. Alterth. u. d. Litter., XXVIII, 4 — и отчетъ Reich'a (о Jacob, Karagözkomödien, 3 Hefte, türkischer Text mit Anmerkungen etc., Berlin, Mayer und Müller, 1899; его же: Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen, H. 1: Das türkische Schattentheater, ib. 1900; его же: Das Schattentheater in seiner Wanderung vom Morgenland zum Abendland, ib. 1901; Littmann, Arabische Schattenspiele, ib. 1901; Pischel, Die Heimat der Puppenspiele. Halle, Niemeyer, 1900); въ Deutsche Litteraturzt., 1904, № 10, 595 слѣд.: повторяется взглядъ, что Karagöz — наслѣдникъ мима; настоящая родина Karagöz'a Египетъ. Dort am Hofe von Alexandrien war schon im Beginne des 3 Jhts der rezitative Mimus eines Herondas u. Theokrit sehr beliebt. Auf ägyptischem Boden fand man die Mi-Miamben des Herondas, fand man Grenfells Alexandrian Erotic fragment, die berühmte alexandrinische Mimodie «Des Mädchens Klage». In Alexandrien hat sich der Mimus zu einem grossen, eigenthümlich modernen Schauspiel entwickelt. — Кромѣ Puppenmimus, въ Турціи и и Аравіи встрѣчается и настоящій Volksschauspiel, Theatermimus, разыгрываемый актерами, und in Ägypten springt nun immer auf Jahrmärkten ein seltsamer Klown, der noch den Phallus, das αἰδοῖον μιμολόγων, das Wahrzeichen der Mimen trägt und macht die alten unanständigen Zoten d. mimischen Stupidus. — Турки получили свои Karagöz отъ Арабовъ, но было и вліяніе византійскаго мима, наслѣдника греческаго. Pischel указываетъ на сходство инд. Vidûṣaka съ Harlekin, Pulcinella, Hans Wurst и т. д., не рѣшая вопроса, какими путями Vidûṣaka проникъ въ Европу. У Рейха-вопросъ предрѣшенъ: какъ Vidûṣaka, Karagöz, такъ и Harlekin и Pulcinella вышли изъ

греч. мима. Рейхъ соглашается съ Пишелемъ, что выходить изъ затрудненія, возбужденнаго сходствомъ извѣстныхъ литературныхъ и культурныхъ типовъ, ссылаясь на общія условія психическаго развитія, значитъ избѣгать рѣшенія вопроса; но заимствованіе предполагаетъ существованіе въ воспринимающей средѣ встрѣчныхъ условій и формъ выраженія; ихъ слѣдуетъ изучать, чтобы понять причины усвоенія. Побѣждаетъ болѣе интенсивная, яркая форма.

---

# УКАЗАТЕЛЬ.

1) Какъ въ личномъ, такъ и въ предметномъ указателяхъ иностранныя слова введены въ алфавитъ не по начальнымъ буквамъ, а согласно произношенію. 2) Цифры, набранныя жирнымъ шрифтомъ, означаютъ страницы добавленій.

## А.



## Б. В.

## В. V. W.

## Г. G. H.

## Д. D.



## Е.



## Ж. J. G.

### З. Z. S.



### И. I.



### К. C.

## Л. L.



## M.

## Н. N.

## O. Au.



## П. P.

## Р. R.



## С. S.

## Т.



## У.



## Ф. F. Ph. V.

## Х.



## Ц. Z. C.



## Ч. Ch.



## Ш. Ch. Sch. S.

## Э.



## Я.



## Ѳ.

## А.

## Б. B.



## В. V. W.

## Г. G. H.



## Д. D.

## И. I.



## К. C.

## Л. L.

## М.

## Н. N.



## О.

## П. Р.

## P. R.

## C. S.

## Т.

## У.



## Ф. F.



## Х. Ch.

## Ц. C. Z.

## Ч.



## Ш. Sch. Ch.



## Э.

## Я.